

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN
INSTITUT FÜR BIBLIOTHEKS- UND INFORMATIONSWISSENSCHAFT



BERLINER HANDREICHUNGEN
ZUR BIBLIOTHEKS- UND
INFORMATIONSWISSENSCHAFT

HEFT 415

WER BRINGT DAS FILMERBE ZU DEN NUTZERN?

POTENTIELLE SYNERGIEN IN DER ERSCHLIEßUNG UND
VERMITTLUNG VON FILMWERKEN ZWISCHEN BIBLIOTHEKEN
UND FILMARCHIVEN

VON
ADELHEID HEFTBERGER

WER BRINGT DAS FILMERBE ZU DEN NUTZERN?

POTENTIELLE SYNERGIEN IN DER ERSCHLIEßUNG UND
VERMITTLUNG VON FILMWERKEN ZWISCHEN BIBLIOTHEKEN
UND FILMARCHIVEN

VON
ADELHEID HEFTBERGER

Berliner Handreichungen zur
Bibliotheks- und Informationswissenschaft

Begründet von Peter Zahn
Herausgegeben von
Konrad Umlauf
Humboldt-Universität zu Berlin

Heft 415

Heftberger, Adelheid

Wer bringt das Filmerbe zu den Nutzern? Potentielle Synergien in der Erschließung und Vermittlung von Filmwerken zwischen Bibliotheken und Filmarchiven / von Adelheid Heftberger. - Berlin : Institut für Bibliotheks- und Informationswissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin, 2017. - 101, 47, 64 S. : graph. Darst. - (Berliner Handreichungen zur Bibliotheks- und Informationswissenschaft ; 415)

ISSN 14 38-76 62

Abstract:

Im digitalen Zeitalter verschwimmen die institutionellen Grenzen innerhalb der Kulturlandschaft. Umso gewinnbringender wäre es, innerhalb der Kultureinrichtungen gemeinsame Handlungsfelder zu definieren und von etablierten Prozessen und vorhandenen Infrastrukturen zu profitieren. Worin bestehen die zentralen Probleme der bisher erst zaghaften Kooperation? Wie wirken sich unterschiedliche Vorstellungen über den relativ offenen Begriff Filmerbe auf die internen Strategien aus? Könnten Bibliotheken hier in bestimmten Bereichen eine leitende Rolle übernehmen, um Filmarchive zu unterstützen, ihre Bestände zu vernetzen, archivieren und durch weitere Beständen zu kontextualisieren? Ich möchte versuchen aufzuschlüsseln, welche strukturellen Besonderheiten der einzelnen Einrichtungen den Prozess stärken könnten.

Diese Veröffentlichung geht zurück auf eine Masterarbeit im weiterbildenden Masterstudiengang im Fernstudium Bibliotheks- und Informationswissenschaft (Library and Information Science, M. A. (LIS)) an der Humboldt- Universität zu Berlin.

Online-Version: <http://edoc.hu-berlin.de/series/berliner-handreichungen/2017-415>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

1. EINLEITUNG	6
2. ZUR METHODE	14
3. DER BEGRIFF FILMERBE.....	18
4. DIGITALISIERUNG.....	24
5. AGGREGATOREN UND PORTALE	30
6. „INTERKULTURELLE KOOPERATION“	33
6.1 DAS FILMARCHIV	36
6.2 AUDIOVISUELLE BESTÄNDE IN BIBLIOTHEKEN	39
6.2.1 Öffentliche Bibliotheken.....	39
6.2.2 Wissenschaftliche Bibliotheken	41
7. ERSCHLIEßUNG.....	44
7.1 METADATENSTANDARDS FÜR FILM	45
7.2 FORMALERSCHLIEßUNG	49
7.3 SACHERSCHLIEßUNG	53
7.4 LINKED OPEN DATA	60
8. ZUGANG 3.0	66
8.1 KURATIEREN UND AUSSTELLEN	69
8.2 „DAS ARCHIV NEUEN TYP“	73
8.3 FILMVERMITTLUNG IN BIBLIOTHEKEN	76
8.3.1 Filmprogramme	80
8.3.2 Sichtungsplätze	81
8.3.3 Makerspaces	88
9. ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK.....	91
10. LITERATURVERZEICHNIS.....	95
11. ANHANG: INTERVIEWFRAGEN	101

1. Einleitung

Im November 2013 ging eine Meldung durch die Filmarchivlandschaft: Das Filmerbe sei in Gefahr! Der Filmmacher Helmut Herbst und die beiden Filmhistoriker Jeanpaul Goergen und Klaus Kreimeier hatten sich zusammengeschlossen, um auf diesen Umstand aufmerksam zu machen, und haben seitdem rege dazu beigetragen, dass eine Diskussion in Gang gebracht und durchaus auch emotional weitergeführt wird. Die gleichnamige Webseite (www.filmerbe-in-gefahr.de) hat man daher eingerichtet um:

weiterhin auf den akuten Notstand in unseren Filmarchiven aufmerksam machen und die politischen Entscheidungsträger in Bund und Ländern [zu] bewegen, sich deutlich stärker als bisher für die dauerhafte Bewahrung des vom Verfall bedrohten filmischen Kulturerbes einzusetzen.¹

Zwei Dinge fallen allerdings auf, die ich erwähnenswert finde: Erstens blendet man alle Werke aus, die Digital Born sind. Zwar ist die Konzentration auf das analoge Erbe (mehr noch, das Erbe auf dem ältesten analogen Träger namens Nitrozellulose) verständlich, jedoch muss die Frage berechtigt sein, ob es denn nicht zu konservativ gedacht ist, nur analogen Film als bewahrenswert anzusehen. Was ist mit all den Künstlern, die sich schon früh mit dem digitalen Medium auseinandergesetzt haben und deren Werke nun auch gefährdet sind? Was ist mit analogen Bandformaten und Videoaufzeichnungen aller Art? Die Frage ist auch, ob eine Trennung in Filmarchive und Mediatheken, d.h. nach Materialtyp, heutzutage noch gerechtfertigt ist bzw. eine Diskussion eher hemmt?

Zweitens ist in diesem Forum – Filmerbe in Gefahr – eine prinzipielle Skepsis gegenüber der Digitalisierung zu spüren, vor allem, weil man in der öffentlichen Diskussion Sicherung und Digitalisierung oft gleichsetzt. Außerdem ist es kein Geheimnis, dass bei wenig Budget eher „relevante“ Werke für die Filmgeschichte digitalisiert werden. Der Einwand: „Die aktuelle Politik wird zwangsläufig zu einer reduzierten Sichtbarkeit der Filmgeschichte führen“², ist also durchaus berechtigt. Der Fokus auf Klassiker des Kinos ist einerseits tatsächlich eine bedauerliche Tatsache, aber angesichts der beim Film sehr hohen finanziellen Aufwände durchaus verständlich. Andererseits wird noch immer mit einem Kanon-Begriff operiert, den alle Beteiligten überwiegend akzeptieren und der es auch in Filmkreisen schwierig macht, Filme abseits von Klassikern wie METROPOLIS (Fritz Lang, 1922) zu digitalisieren und restaurieren, abgesehen von der Möglichkeit, ihn dann überhaupt auf einem Festival präsentieren zu können.

Wenig ist auch von der Filmvermittlung abseits des Kinospielefilms zu lesen und auch Metadaten werden kaum thematisiert. Dabei müsste man vielleicht gerade hier ansetzen und andere Fragen stellen, wie z.B.: Wie kommt das Filmerbe überhaupt zu

¹ www.filmerbe-in-gefahr.de [letzter Zugriff 3.5.2016].

² <http://www.epd-film.de/blogs/autorenblogs/2016/bedingt-zukunftsfest> [letzter Zugriff 3.5.2016].

seinem Publikum? Wie kann die Bevölkerung für eine breite Palette von Filmwerken und Genres begeistert werden und deren Wert als Dokument, Kulturgut und natürlich auch Unterhaltungsmedium gleichermaßen sehen? Und vor allem: Wie können wir diese Werke sinnvoll erschließen, annotieren, kontextualisieren und präsentieren? Dafür zu kämpfen, dass analoger Film adäquat aufbewahrt wird, ist nicht genug. Ich gehe in meiner Arbeit davon aus, dass es eine lohnende gemeinsame Aufgabe für alle Gedächtnisinstitutionen wäre, sich dieser Fragen anzunehmen und möchte aufzuschlüsseln, welche strukturellen Besonderheiten von Bibliotheken und Archiven diesen Prozess stärken können.

Kultureinrichtungen werden traditionellerweise in drei Gruppen eingeteilt, in Bibliotheken, Archiven und Museen, die im deutschsprachigen Raum unter der Kurzform BAM eingeführt wurden (engl. (G)LAM: Galleries, Libraries, Archives and Museums). Allerdings führte diese historisch gewachsene Teilung in einer problematischen strukturellen Ausgangssituation für Kooperationen. Es gibt unterschiedliche Zuständigkeiten für BAM-Einrichtungen bei Bund, Ländern und Gemeinden, daher wenig Vernetzung, getrennte Ausbildungen, Standesvertretungen und Berufsvereinigungen, was unter anderem zu kostspieligen Doppelarbeiten in der Katalogisierung, Digitalisierung und Archivierung resultiert.³ Dabei ist es sicher nicht falsch zu behaupten, dass die Strategien dieser Institutionen sich bislang darauf richteten, eher ihre Besonderheiten und Individualität zu betonen als die mögliche Zusammenarbeit.⁴ Es gibt zwar gute Gründe dafür, warum diese Einrichtungen sich bisher eigenständig entwickelt haben, aber im Informationszeitalter, in dem unter anderem neue Informations- und Kommunikationstechniken entwickelt werden, rücken sie näher zusammen als je zuvor.⁵ Anders gesagt verschwimmen mittlerweile die institutionellen Grenzen innerhalb der Kulturlandschaft, so meine These. Umso gewinnbringender wäre es, gemeinsame Handlungsfelder zu definieren und dabei von etablierten Prozessen und vorhandenen Infrastrukturen zu profitieren.

Wenn von Kooperation zwischen den BAM-Einrichtungen die Rede ist, dann werden in der Literatur üblicherweise die Digitalisierung des kulturellen Erbes und die Langzeitarchivierung genannt.⁶ Jennifer Novia, Program Managerin am Vanderbilt University Medical Center, erweitert das Spektrum der Aktivitäten allerdings:

³ Vgl. Sigrid Reinitzer, Walter Koch, Gerda Koch: Kooperation von Bibliotheken, Archiven und Museen, Kultur und Kooperation – Das MEDIA-ALP-Projekt. In: Eveline Pipp (Hg.): *Zugang zum Fachwissen*. ODOK '05 ; 11. Österreichisches Online-Informationstreffen, 12. Österreichischer Dokumentartag ; 13.-16. September 2005, Freie Universität Bozen (Schriften der Vereinigung Österreichischer Bibliothekarinnen und Bibliothekare 1), Wolfgang Neugebauer Verlag GesmbH: Graz-Feldkirch 2007, S. 129.

⁴ Vgl. ebenda, S. 128.

⁵ Margaret Hedstrom, John Leslie King: On the LAM: Library, Archive, and Museum Collections in the Creation and Maintenance of Knowledge Communities. School of Information University of Michigan, S. 1. URL: <http://www.oecd.org/edu/innovation-education/32126054.pdf> [letzter Zugriff 22.4.2016].

⁶ Vgl. Reinitzer, Koch, Koch, S. 129.

Recent studies reveal that the overwhelming goal of collaborative activity is preservation. This goal is followed by joint storage of holdings, coordinated and joint exhibition, exchange of holdings, processing materials and other activities that when performed in a collaborative environment between LAM professionals and organizations might make them idyllic cohorts in joint ventures.⁷

Man könnte zumindest sagen, dass die heutigen Anforderungen an BAM-Institutionen nur erfüllt werden können, wenn folgende Bereiche erfolgreich in Angriff genommen werden: effektive Digitalisierung, die Verwaltung von digitalen Sammlungen, Nutzungsunterstützung und „learning what works“.⁸ Die Vernetzung könnte aber auf anderen Ebenen stattfinden, z.B. im Lobbying für die Relevanz des kulturellen Erbes oder auch in der Präsentation von Beständen, für die das Internet völlig neue Perspektiven eröffnet. Solche Debatten müssen auch im Hinblick auf eine sich verändernde Wissensgesellschaft und -infrastruktur geführt werden und Differenzen einem gemeinsamen Ziel, nämlich der Adaptierung an diese, untergeordnet werden.⁹ Wird sich der BAM-Sektor dann aber selbst abschaffen, wie man mancherorts vielleicht fürchtet:

Moreover, there is a notion abroad that new information and communications technologies might obviate the need for such institutions in the future. After all, the story goes, once everyone and everything is on the Internet exchanging intellectual property in a universal cyber-marketplace, the quaint old LAM will no longer be needed.¹⁰

Auch der akademische Blick auf die Wissenslandschaft spielt eine Rolle bei diesen Prozessen. Vor allem das Archiv stand in den letzten Jahren wieder verstärkt im (film-)wissenschaftlichen Interesse. Der Archivar, Filmemacher und einer der Pioniere des Internet Archive¹¹, Rick Prelinger, beschreibt die akademische Sicht auf das Archiv, die mit den praktischen Problemen, zumeist die Erstellung und Einhaltung von Workflows betreffend, wenig zu tun haben und die nicht förderlich ist:

Theorists who do not work in archives project all sorts of ideas onto what they call “the archive”. For them archives can be blank screens, even playthings. And scholars and producers regard us as repositories for what they WISH we collected made available in the ways they WANT to use it. We spend a lot of time resisting the identities projected onto us. But only a few scholars speak with archivists directly. Few have spent even a day rewinding film, or shifting cans from one vault to another, or digitizing videotape. Workflow is almost totally absent in academic discussions of “the

⁷ Novia, S. 3.

⁸ Jennifer Trant: Emerging convergence? Thoughts on museums, archives, libraries, and professional training. (Pre-print des Artikels, später erschienen in: *Museum Management and Curatorship*, 24, 4 (Dezember 2009), S. 369-386.), S. 5. URL: <http://www.archimuse.com/papers/trantConvergence0908-final.pdf> [letzter Zugriff am 22.4.2016].

⁹ Vgl. Hedstrom, King, S. 1.

¹⁰ Ebenda, S. 2.

¹¹ Für mehr Information siehe: <https://archive.org> [letzter Zugriff 3.5.2016].

archive". And yet workflow is far more political, far more potent in its effects on archives than a hundred conferences.¹²

Die Arbeitsabläufe, von denen Prelinger hier spricht, haben sich mittlerweile weit in den virtuellen Raum ausgedehnt oder sogar komplett dorthin verschoben. Das hängt nicht zuletzt mit der bereits genannten digitalen Revolution zusammen, die nicht nur die Theoriebildung erneut befeuert hat sondern auch im BAM-Feld zu einer Begriffsvielfalt geführt hat. Digitales Archiv, Repositorien, digitale Bibliothek, Webarchiv, Online-Sammlung, Online-Präsentation, virtuelle Ausstellung etc. werden oft auch parallel verwendet. Luke McKernan, Filmhistoriker und Lead Curator für News and Moving Image an der British Library, formuliert diese neuen Herausforderungen für Kultureinrichtungen und problematisiert zugleich den Kulturbegriff in den Köpfen der Menschen auf anschauliche Weise:

Vast amounts of this online content is what might be termed trivia: ephemeral videos of skateboarding pets of the kind that would never have been acquired by a film archive, nor even conceived of as a type of film production before the YouTube era. But is it trivia? How are we to judge what a moving image should be? Is the understanding of it as an art medium, of the kind best revered in a cinemathèque, now something absurdly narrow? What, intrinsically, is the difference between, say *CITIZEN KANE* and *CHARLIE BIT MY FINGER*? Perhaps we should only look at the numbers – unless it is the numbers that are scaring us, and we prefer to cling to old certainties.¹³

Die Forderung an Kulturinstitutionen lautet in der heutigen Zeit sicherlich, dass zumindest die Bestandskataloge und idealerweise auch die Digitalisate online zugänglich sein sollten. Die Archive nehmen das durchaus wahr: „Es steht also mehr als nur das Bemühen um Modernität hinter dem Versuch, die Wahrnehmung der Archive zu verbessern. Es geht ganz entschieden um den Nachweis von Relevanz“.¹⁴ Allein schon deshalb wäre eine Vernetzung mit weiteren Ressourcen und Sammlungsbeständen innerhalb der bisher abgegrenzten Bereiche absolut wünschenswert. Entscheidungen für die Bewahrung, Digitalisierung und Veröffentlichung eines Bestands sowie die Verwaltung und Erschließung folgen aber nicht immer präzise definierten Arbeitsabläufen, sondern basieren zum Teil auf historisch gewachsenen Strukturen, die nicht selten sehr individuell geprägt sind. Unterschiedliche Standards bei der Katalogisierung machen gemeinsame Aktivitäten zudem schwierig. So ist im Bibliotheksbereich meist das MARC-Format im Einsatz, während Archive EAD und

¹² Vortrag von Rick Prelinger beim FIAF-Kongress am 19. April 2015 in Sydney. Folien zugänglich hier: <http://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/E-Resources/Reports-Glossaries-And-Papers/Sydney-Symposium/Sydney-Symposium-slideshows/Rick%20Prelinger-slideshow.pdf> [letzter Zugriff 20.4.2016].

¹³ Luke McKernan: Audiovisual Archives and the Web. URL: <http://lukemckernan.com/2016/01/29/audiovisual-archives-and-the-web/> [letzter Zugriff 1.4.2016].

¹⁴ Michael Hollmann: Deutschland in zwei Nachkriegszeiten. Der Einstieg in das Online-Archiv des Bundesarchivs. In: *Der Archivar*, 69 (Februar 2016), S. 6.

Museen diverse Sammlungsmanagementsysteme verwenden.¹⁵ In der Tat ist es im Speziellen für Filmarchive noch komplizierter, da es keinen allgemein akzeptierten Standard gibt, obwohl mit dem kürzlich entwickelten CEN 15907-Standard große Fortschritte gemacht wurden.¹⁶

Eines der Hindernisse für die intensivere Zusammenarbeit sieht Novia in den unterschiedlich strukturierten Ausbildungswegen.¹⁷ Während Bibliothekare in der Regel einen Studienabschluss in Bibliotheks- und Informationswissenschaften haben, sind in Archiven und Museen oft Quereinsteiger zu finden, manche mit geisteswissenschaftlichem Hintergrund (z.B. in Kunstgeschichte oder in einer Philologie), andere wiederum haben gar keinen universitären Abschluss. In Filmarchiven sind immer noch bis hin zur obersten Leitung unterschiedlichste Karriereverläufe die Regel, so war es z.B. bisher nicht ungewöhnlich, dass ein Filmkritiker, Künstler oder eine Festivalleiterin ein Filmarchiv oder -museum leitend übernahm.

Ansetzen müsste man also bei der Ausbildung. Daher wären Studienprogramme, die fachübergreifend operieren, aus heutiger Perspektive sicherlich zu begrüßen. Als ein Beispiel soll der Studiengang „Cultural Heritage Information Management“ an der Catholic University of America (CHIM) erwähnt werden, der ausdrücklich auf die Konvergenz der unterschiedlichen Praktiken in Bibliotheken, Archiven und Museen eingeht.¹⁸ Eine weitere sinnvolle Aktivität, um zu mehr Wissen zu verbreiten, wurde schon 2008 im Workshop Report der Cultural Heritage Information Professionals (CHIPs) vorgeschlagen: „One solution would be to expand the WISE (Web-based Information Science Education) consortium, which offers distance education opportunities to students enrolled in any of the member institutions' library and information science programs“.¹⁹ Für Trant bedeutet Konvergenz in den Gedächtniseinrichtungen auch, die gesellschaftlichen Verschiebungen aktiv anzunehmen:

Converging practices need to support emerging models of networked information creation and use that are centered on users' needs and interests rather than custodial histories, and that reinforce the role of museums, libraries and archives as trusted sources.²⁰

Analoge und digitale audiovisuelle Sammlungen finden sich jedoch in vielen verschiedenen Kultureinrichtungen und deren Digitalisierung schreitet, zwar langsam

¹⁵ Jennifer Novia: Library, Archival and Museum (LAM) Collaboration: Driving Forces and Recent Trends. In: *Endnotes: The Journal of the New Members Round Table*, 3, 1 (Oktober 2012), S. 7.

¹⁶ Mehr zum Standard siehe: http://filmstandards.org/fsc/index.php/EN_15907 [letzter Zugriff am 22.4.2016].

¹⁷ Vgl. Novia, S. 5.

¹⁸ Für mehr Information siehe: <http://lis.cua.edu/MSinLS/coursesStudy/CHIM.cfm> [letzter Zugriff 4.4.2016].

¹⁹ Cultural Heritage Information Professionals (CHIPs). Workshop Report. 3.-4. April 2008. URL: https://www.ims.gov/sites/default/files/publications/documents/chipsworkshopreport_0.pdf [letzter Zugriff 4.4.2016]. Für mehr Information zu WISE siehe: <http://wiseeducation.org/> [letzter Zugriff 4.4.2016].

²⁰ Trant, S. 20.

aber doch, beständig voran. Viele sehen in einer dezentralen Sammlung der audiovisuellen Bestände und ihrer nicht koordinierten Digitalisierung nicht unbedingt einen Nachteil: „Die Sammlung an unterschiedlichen Orten muss nicht unbedingt ein Defizit sein. Das sind gewachsene historische Strukturen, so kümmert sich z.B. das Bergbaumuseum um die Bergbaufilme. Und die TIB-Hannover kümmert sich eben um ihre Filme“.²¹ Anders gesagt, das Medium Film kennt viele unterschiedliche Zugänge, Zuständigkeiten und Nutzungsarten.

Hier sind europaweit nationale Unterschiede in der Art und Weise zu beobachten, wie sehr die meist öffentlich geförderten Einrichtungen von der Politik und der Bevölkerung in die Pflicht genommen werden. Es gilt außerdem, Vorbehalte gegen alternative Präsentationsformen zu überwinden, vielleicht sogar Konzepte wie die Schaffung einer „Marke“ sowie die erwähnte Hochkultur und deren Deutungshoheit zu hinterfragen: „Die Kinematheken müssen neue Bereiche erschließen und die neuen Wege des Online-Zugangs zu Filmen sowie die Nutzung der neuen Medien für die Filmvermittlung als große Chance begreifen, auch neue Nutzergruppen für die Kinematheken zu gewinnen“.²² Als ein Hindernis für den Prozess der Vernetzung und Kooperation sehe ich ein gewisses althergebrachtes Konkurrenzdenken innerhalb der Gedächtnisinstitutionen, das unter anderem aus Existenzängsten stammt. Dabei sind die institutionelle Selbstrepräsentation und das Beharren auf einem „Branding“ eigentlich anachronistisch, meint Michael Loebenstein.²³ Auf die Frage was Archive und Museen von Bibliotheken lernen könnten, antwortet Loebenstein klar: „Zugang als oberstes Gebot!“²⁴ Dass leider in den Kulturinstitutionen immer noch das Grundkonzept des Zurschaustellens dominiert, stellt auch Barbara Fischer von Wikimedia Deutschland fest und plädiert dafür, das Internet als Treffpunkt zu nutzen, nicht als Schaufenster:

Das faszinierende Wesen des Internets an sich ist aber nicht das Guckfenster, nicht die Vernetzung, nicht die schiere Menge der Inhalte und nicht die Grenzenlosigkeit. Die Faszination, der Sog ergibt sich aus der Realität der Interaktion. Das Internet befriedigt ein zutiefst menschliches Bedürfnis: Das gesellige Wirken.²⁵

Die Bibliotheken könnten mit ihrer großen Erfahrung in der inhaltlichen Erschließung und ihrer Nutzerorientierung einen konstruktiven Beitrag zur aktuellen Diskussion um das Filmerbe in Filmarchiven leisten, so meine These. Dort gibt es auch weniger Berührungspunkte mit digital entstandenen Kulturgütern und langjährige Erfahrung mit

²¹ Experteninterview mit Georg Eckes am 4. April 2016. Ähnliche Überlegungen formuliert Wolfram Horstmann im Experteninterview am 5. April 2016.

²² Norbert Bolewski: Sicherung und Bewahrung des Nationalen Filmerbes. Gespräch mit Dr. Anna Bohn. In: *FKTG-Multiblog*, S. 2. URL:

https://www.fktg.org/node/6081/sicherungundbewahrungdes_nationalenfilmerbes [letzter Zugriff 7.4.2016].

²³ Vgl. Experteninterview mit Michael Loebenstein am 6. April 2016.

²⁴ Ebenda.

²⁵ Barbara Fischer: Interaktion im Netz – Ein oft harter Hürdenlauf für Museen und Archive. 24. März 2016. URL: <https://www.torial.com/en/barbara.fischer/portfolio/118717> [letzter Zugriff 15.4.2016].

unterschiedlichen Medientypen, wie Text, Bild oder Audio, für die sich Bibliotheken aufgrund ihrer umfangreichen Bestände stark machen könnten. Umgekehrt bringen Filmarchive und -museen ihre fachspezifischen Kenntnisse zu Film als Kulturgut und nicht zuletzt ein professionelles Netzwerk mit, wovon Bibliotheken vor allem für die fachgerechte und sinnvolle Präsentation und Vermittlung profitieren können.

Um Annahmen wie diese zu prüfen und daraus potentielle Handlungsfelder und Kooperationsmöglichkeiten zu entwickeln, habe ich Experten und Expertinnen aus Bibliotheken und Filmarchiven befragt. In diesen Interviews habe ich zunächst den Begriff Filmerbe diskutiert und nach dessen Relevanz für die jeweilige Institution gefragt. Einen weiteren Schwerpunkt meiner Befragung legte ich auf die aktuelle Praxis der Erschließung der audiovisuellen Bestände. In weiterer Folge interessierten mich Kooperationen, die es mit verwandten Kultureinrichtungen (v.a. zwischen Bibliotheken und Filmarchiven) gibt oder bereits gab. Darauf aufbauend holte ich Prognosen oder Ideen für die sinnvolle und innovative Zusammenarbeit in der näheren Zukunft in Deutschland ein. In meiner Arbeit näherte ich mich unter anderem Antworten auf folgende Fragen: Wie wirken sich unterschiedliche Vorstellungen über den relativ offenen Begriff Filmerbe auf die internen Strategien aus? Welche Prioritäten werden gesetzt und gehört Zugang überhaupt dazu? Wie kann man bei Nutzern und Nutzerinnen Film als Kulturgut stärker ins Bewusstsein bringen und die Vielfalt des Materials abseits von großen Kinofilmen vermitteln? Worin bestehen die zentralen Probleme der bisher erst zaghaften Kooperationen? Könnten Bibliotheken hier in bestimmten Bereichen eine leitende Rolle übernehmen, um Filmarchive darin zu unterstützen, ihre Bestände zu vernetzen, archivieren und durch weitere Beständen besser zu kontextualisieren? Welche Rolle könnten Portale wie Europeana oder die Deutsche Digitale Bibliothek (DBB)²⁶ bei der Vermittlung von Filmerbe spielen?

Im Grunde werden Bibliotheken, Archive und wir alle Zeugen und Handelnde zugleich in einem radikalen Paradigmenwechsel von globalem Ausmaß, wie es der französische Philosoph Michel Serres in seinem Buch *Erfindet euch neu! – Eine Liebeserklärung an die vernetzte Generation* klarsichtig formulierte. Seine Thesen werden von Christian Dries für *DIE ZEIT* folgendermaßen zusammengefasst:

Der ganze biologische, kognitive, mediale, akademische Apparat der Wissensproduktion und -distribution steht vor seiner größten Umwälzung seit Humboldts Universitätsreform und der Erfindung des Buchdrucks. Neues Wissen kommt künftig nicht mehr nur vom Katheder, es folgt vielmehr dem „Prinzip der Serendipität“ [...] – es entsteht zufällig, digital, in „Echtzeit“, kollaborativ, über alle möglichen Schranken, wissenschaftstheoretischen Grenzregime und Idiosynkrasien hinweg.²⁷

Zu solchen Thesen muss meiner Meinung nach nicht nur die Wissenschaft Stellung nehmen sondern auch die Kultureinrichtungen.

²⁶ Für mehr Information siehe: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/> [letzter Zugriff 17.4.2016].

²⁷ Christian Dries: Lernt von den Studenten! In: *DIE ZEIT*, 25 (18.6.2015), S. 69. URL: <https://www.soziologie.uni-freiburg.de/personen/dries/zeit-2015-25-00069.pdf> [letzter Zugriff 7.4.2016].

2. Zur Methode

Für meine Arbeit habe ich die Form des Experteninterviews gewählt. Dabei handelt es sich um eine verbreitete, ausdifferenzierte und methodologisch gut ausgearbeitete qualitative Methode, die als Ergebnis üblicherweise schriftliche Texte liefert.²⁸ Während die quantitative Empirie Hypothesen testet, die top-down aus wissenschaftlichen Theorien entwickelt wurden, ist es zentraler Wesenszug qualitativer Forschung, ihre Erkenntnisse bottom-up aus dem empirischen Material zu gewinnen und ihrem Gegenstand mit größtmöglicher Offenheit zu begegnen.²⁹ Das Verfahren ist besonders fruchtbar in allen denjenigen Forschungsbereichen, die sich wie meine Untersuchung intensiv mit sozialen Interaktionen und kulturellen Entwicklungsprozessen auseinandersetzen.³⁰ Ein wesentlicher Punkt ist außerdem, dass sich das Experteninterview auf allen Ebenen als kommunikative Forschung versteht, die den Prozesscharakter von Forschung und Gegenstand und damit auch die Zeit- und Kulturgebundenheit ihrer Ergebnisse versteht.³¹

Die Interviews wurden unter Verwendung eines von mir erstellten Leitfadens durchgeführt. Ein solcher Leitfaden kann sehr unterschiedlich gestaltet sein, enthält aber immer (Erzähl-)Aufforderungen, explizite Fragen, Stichworte für frei formulierbare Fragen und/oder Vereinbarungen für die Handhabung von dialogischer Interaktion für bestimmte Phasen des Interviews.³² Grundsätzlich versteht man darunter eine vorab vereinbarte und systematisch angewandte Vorgabe zur Gestaltung des Interviewablaufs, die dem Prinzip folgt: „So offen wie möglich, so strukturierend wie nötig“.³³ Dabei wird in der Literatur zudem zwischen Experten- und Leitfadeninterview unterschieden:

Während Leitfadeninterviews über die Methode – über das Erhebungsinstrument „Leitfaden“ – definiert sind, sind Experteninterviews über die spezielle Zielgruppe der Interviewten und über das besondere Forschungsinteresse an Expertenwissen als besondere Art von Wissen bestimmt.³⁴

Die Fragen habe ich zunächst eher allgemein zu relevanten Aspekten meines Themas gesammelt. Diese habe ich anschließend sortiert und in vier größere Bereiche gruppiert, die logisch ineinander überleiten sollten. Der Leitfaden setzte sich am Ende aus vier Themenbereichen zusammen: Die aktuelle Diskussion um das nationale Filmerbe in Deutschland, die inhaltliche Erschließung der audiovisuellen Bestände vor allem im

²⁸ Vgl. Cornelia Helfferich: Leitfaden- und Experteninterviews. In: N. Baur, J. Blasius (Hg.): *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2014, S. 559.

²⁹ Vgl. Lars Rinsdorf: Qualitative Methoden. In: Konrad Umlauf, Simone Fühles-Ubach, Michael Seadle (Hg.): *Handbuch Methoden der Bibliotheks- und Informationswissenschaft. Bibliotheks-, Benutzerforschung und Informationsanalyse*. Berlin/Boston: DeGruyter Saur 2013, S. 65.

³⁰ Vgl. ebenda, S. 78.

³¹ Vgl. ebenda, S. 69.

³² Vgl. ebenda.

³³ Helfferich, S. 560.

³⁴ Ebenda.

Hinblick auf das sich wandelnde Nutzungsverhalten, Kooperationen zwischen Kultureinrichtungen (Stichworte: Interoperabilität und Metadatenaustausch) und schließlich mögliche Strategien für die innovative Formen der Filmvermittlung und der Bereitstellung von audiovisuellen Medien für Forschung und Bildung im weitesten Sinn. Dabei wollte ich jedoch Raum für neue Themen und Aspekte lassen und war für Änderungen im Gesprächsverlauf offen. Da die Expertinnen und Experten aus zwei unterschiedlichen Institutionstypen (Bibliothek und Filmarchiv bzw. Filmmuseum) kommen und über vielfältiges Spezialwissen verfügen, das sie sich im Laufe ihrer vielfältigen Berufserfahrung in diversen Bereichen angeeignet hatten, war es nicht immer vorhersehbar und immer spannend, welche Richtung das Interview nahm und nehmen konnte. Außerdem wurden nicht immer alle Fragen im gleichen Ausmaß besprochen, da die Profile und Aufträge der Institutionen sehr unterschiedlich sind, z.B. was den Sammelauftrag oder die Politik der Zugänglichmachung betrifft. Jedoch wird auch in der Literatur betont, dass prinzipiell die spontane Äußerung des/der Interviewten Priorität vor der Einhaltung einer strikten Reihenfolge der Fragen haben sollte. Auf direkte Vorschläge zu einer breiteren Ausführung des Themas oder auf indirekte Anzeichen des Gesprächspartners oder der Gesprächspartnerin (Andeutungen, offenkundige Unvollständigkeiten, nonverbal: Zögern) sollte daher nur aus sehr gewichtigen Gründen nicht eingegangen werden.³⁵

Meine Gesprächspartner zeichnen sich durch hohes Fachwissen aus, was aber nur ein Merkmal eines Experten oder einer Expertin darstellt. Gabriele Köhler präzisiert: „Im Unterschied zu anderen Personen ist der Experte dadurch gekennzeichnet, dass er nach Art und Menge der Verfügbarkeit an Informationen zu einem bestimmten Problem eine Sonderstellung einnimmt“.³⁶ Obwohl man den Begriff des Experten je nach Fragestellung sehr weit fassen könnte, ist es zielführender, ihn in einem engeren Sinn zu verstehen. Nämlich als diejenigen Person, die nicht nur über Expertise im Hinblick auf das Forschungsthema verfügt, sondern darüber hinaus auch über die Möglichkeit, ihre Sicht auf diejenigen Dinge auch durchzusetzen, also praxiswirksam werden zu lassen.³⁷ Folgende Definition lässt sich nach Bogner, Littig und Menz somit ableiten:

Experten lassen sich als Personen verstehen, die sich – ausgehend von einem spezifischen Praxis- oder Erfahrungswissen, das sich auf einen klar begrenzbaren Problembereich bezieht – die

³⁵ Vgl. ebenda, S. 567.

³⁶ Gabriele Köhler: Methodik und Problematik einer mehrstufigen Expertenbefragung. In: Jürgen H. P. Hoffmeyer-Zlotnik (Hg.): *Analyse verbaler Daten: über den Umgang mit qualitativen Daten*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992 (ZUMAPublikationen), S. 318-332. URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-23587> [letzter Zugriff am 30.4.2016].

³⁷ Vgl. Petra Werner: Qualitative Befragung. In: Konrad Umlauf, Simone Fühles-Ubach, Michael Seadle (Hg.): *Handbuch Methoden der Bibliotheks- und Informationswissenschaft. Bibliotheks-, Benutzerforschung und Informationsanalyse*. Berlin/Boston: DeGruyter Saur 2013, S. 143.

Möglichkeit geschaffen haben, mit ihren Deutungen das konkrete Handlungsfeld sinnhaft und handlungsleitend für Andere zu strukturieren.³⁸

Sie sind darüber hinaus nicht nur „Objekte“ der Untersuchung, sondern sie sind auch die Zeugen der interessierenden Prozesse.³⁹ Beides trifft auf diejenigen zehn Personen zu, mit denen ich das Glück hatte, sprechen zu dürfen. Meine Gesprächspartner haben mir entweder in einem persönlichen Treffen oder über Skype geduldig und kenntnisreich jeweils ca. eine Stunde lang meine Fragen beantwortet und mit mir ihre Erfahrungen und Wissen zu meinem komplexen Thema geteilt. In alphabetischer Reihenfolge waren das:

1. Anna Bohn (Leiterin der Cinemathek, Zentral- und Landesbibliothek Berlin)
2. Peter Bossen (Abteilungsleiter Film, Bücherhallen Hamburg)
3. Georg Eckes (zum Zeitpunkt des Interviews Projektleiter EFG und CEN, Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main)⁴⁰
4. Oliver Hanley (zum Zeitpunkt des Interviews Leiter der Filmsammlung, Österreichisches Filmmuseum, Wien)⁴¹
5. Babette Heusterberg (Referatsleiterin FA1, Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin)
6. Wolfram Horstmann (Direktor, SUB – Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen)
7. Jürgen Keiper (Bereichsleiter IT, Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin)
8. Michael Loebenstein (zum Zeitpunkt des Interviews CEO, National Film and Sound Archive of Australia, Canberra)⁴²
9. Margret Plank (Leiterin des Kompetenzzentrums für nicht-textuelle Materialien, Technische Informationsbibliothek Hannover)
10. Chris Wahl (Prof. für das Audiovisuelle Kulturerbe, Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF)

Bei der nachfolgenden Analyse der Interview-Texte orientierte ich mich an Rinsdorf, dessen Forderung nach einer „angemessenen Auswertung“ bedeutet, dass:

aus den verschiedenen Perspektiven auf den Gegenstand die Gemeinsamkeiten herausgearbeitet werden können, die das untersuchte Phänomen wesentlich prägen. Dabei entsteht ein wissenschaftlicher Text, der die alltäglichen Beschreibungen des Gegenstandes verdichtet, in ihrem jeweiligen Kontext interpretiert und systematisiert. Qualitative Forschung geht dabei gegenstandsbezogen, komparativ, zyklisch und kommunikativ vor.⁴³

³⁸ Vgl. Alexander Bogner, Beate Littig, Wolfgang Menz: *Interviews mit Experten. Eine praxisorientierte Einführung*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2014, S. 13.

³⁹ Vgl. ebenda.

⁴⁰ Jetzt Mitarbeiter des Bundesarchivs.

⁴¹ Jetzt akademischer Mitarbeiter an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF.

⁴² Jetzt designierter Direktor des Österreichischen Filmmuseums, Wien.

⁴³ Rinsdorf, S. 75.

In meinem Fall handelt es sich in gewissem Maße um sogenannte theoriegenerierende Experteninterviews, die allerdings nicht computergestützt ausgewertet wurden. Dabei weisen, wie bereits angedeutet, die durch den Leitfaden vorstrukturierten Themen aufgrund der divergierenden Zuständigkeitsbereiche und Meinungen aller Befragten unterschiedliche Ausprägungen auf.⁴⁴ Prinzipiell geht es nicht nur darum, Information oder gar eine objektive Wahrheit über Dinge und Prozesse herauszufinden, sondern um den Versuch, das Deutungswissen der Experten zu erschließen, also jene Prinzipien, Regeln, Werte zu identifizieren, die das Denken und Deuten der Experten maßgeblich bestimmen.⁴⁵ Zur Selbstkontrolle sollte man sich laut Literatur dabei fragen: „Wo decken sich, wo unterscheiden sich die Expertenmeinungen? Welche Themen sprechen alle Experten an? Welche Themen nur ein Teil von ihnen? Was wird von wem ausgelassen?“⁴⁶ Prinzipiell zielt das theoriegenerierende Auswertungsmodell auf die Entwicklung von Konzepten aus den Interview-Texten ab.⁴⁷

In Anlehnung an Petra Werner, habe ich ein mehrstufiges Auswertungsverfahren angewandt.⁴⁸ In einem ersten Schritt wurden zusammenfassende Überschriften gewählt, wobei im Vordergrund das Entdecken der zentralen Themen steht. In einem zweiten Schritt wurden adäquate Belegstellen herausgearbeitet, d.h. das Material wurde sozusagen verdichtet. In einem dritten Schritt sammelte ich die Aussagen der einzelnen Gesprächspartner thematisch und stellte vergleichende Beobachtungen an, die dann gleichzeitig bereits in den Text einfließen. Da sich die Interviews im Ablauf überwiegend an den Leitfragen orientierten, stellte die nachfolgende Ordnung der Themen keine große Schwierigkeit dar. Zusätzlich zu den Interviews habe ich auch die vorhandene Literatur eingearbeitet.

⁴⁴ Vgl. Bogner, Littig, Menz, S. 81.

⁴⁵ Vgl. ebenda, S. 76.

⁴⁶ Ebenda, S. 79.

⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 80.

⁴⁸ Ab hier vgl. Werner, S. 137.

3. Der Begriff Filmerbe

In Wintersemester 2015/2016 startete der erste Jahrgang eines neu gegründeten Studiengangs mit dem Titel „Filmkulturerbe“ an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF.⁴⁹ Zwar gibt es national und international bereits ähnlich ausgerichtete Studiengänge, z.B. an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main⁵⁰ oder an der Hochschule für Technik und Wirtschaft in Berlin, an der sogar eine sehr praktische, konservatorische Ausbildung im Vordergrund steht.⁵¹ Jedoch zeichnet sich die Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF noch einmal durch eine explizite Ausrichtung auf das filmische Erbe aus. Der Studiengangsleiter und Filmwissenschaftler Chris Wahl formuliert einige grundsätzliche Gedanken dazu in seinem Blog memento movie, den er mit Jürgen Keiper von der Stiftung Deutsche Kinemathek (SDK) betreibt:

Audiovisuelle Medien spielen eine immer größere Rolle im Alltag unserer Gesellschaft. Die Kontexte, in denen sie hergestellt und genutzt werden, die Techniken und Materialien, die dabei involviert sind, werden immer vielfältiger und komplexer. Die Anzahl an verschiedenartigen Filmen steigt täglich; ihre Halbwertszeit als Neuheit verfällt immer schneller. Jeder heute uraufgeführte Film gehört schon morgen zum Filmerbe. Gleichzeitig kann jeder „alte“ Film als ein potenziell „neuer“ Film gelten, solange er nicht zum kanonisierten Erbe gehört und nicht gesehen wird.⁵²

Wahl weist darauf hin, dass der Studiengang zwar „Film“ im Titel trägt, seine Professur aber „Audiovisuelles Kulturerbe“ heißt, hier wird der manchmal als zu eng kritisierte Fokus wieder konstruktiv aufgebrochen. Dabei gibt er zu bedenken, dass audiovisuelles Erbe als Begriff auch nicht unbedingt klarer ist: „Umfasst audiovisuelles Erbe denn nur Materialien, die sowohl Audio als auch Video enthalten? Oder kann es auch nur eines von beiden sein?“⁵³ Im letzteren Fall tun sich jedoch weitere Problemfelder auf, z.B. gehört dann folgerichtig nicht auch die Fotografie dazu? Für ihn ist also Filmerbe im Grunde kein guter oder schlechter Ausdruck per se, eher kann er noch positiv gesehen werden, da er für ein sehr breites Verständnis von Film steht, nämlich als Klammer für alles, was

⁴⁹ Für mehr Information siehe: <http://www.filmuniversitaet.de/de/studium-bewerbung/master/filmkulturerbe.html> [letzter Zugriff 13.4.2016].

⁵⁰ In Frankfurt heißt der Studiengang „Filmkultur: Archivierung, Programmierung Präsentation“ (<https://www.uni-frankfurt.de/45978235/filmkultur>), in Berlin „Konservierung/Restaurierung/Grabungstechnik“ (<http://krg.htw-berlin.de/>) [letzter Zugriff 13.4.2016].

⁵¹ Siehe auch die Diskussionsrunde im Rahmen der Veranstaltung „Die Rettung des Filmerbes und die Fachwissenschaften“, wo es vor allem um die neuen Studiengänge in diesem Bereich, aber auch um Filmerbe allgemein ging. Zu sehen unter: <https://player.vimeo.com/video/155156134> [letzter Zugriff 16.4.2016].

⁵² Chris Wahl: Wider die Metropolisierung des Filmerbes. 26. Dezember 2014. URL: <https://www.memento-movie.de/2014/10/wider-die-metropolisierung-des-filmerbes> [letzter Zugriff 12.4.2015].

⁵³ Experteninterview mit Chris Wahl am 17. März 2016.

auch materialübergreifend zum Filmwerk gehört.⁵⁴ Das Risiko, dann in Gremien und der öffentlichen Diskussion falsch verstanden zu werden, nimmt Wahl dabei in Kauf, es gäbe nun mal kein passendes deutsches Wort für den englischen Ausdruck Moving Image.

Schwerer wiegt seine Beobachtung, dass in den Gremien in Deutschland die Diskussion tendenziell sehr produktionsnahe geführt wird, da sei dann nur vom Kinofilm die Rede, was am Ende zu einer bedauerlichen Einengung des Gegenstandes führt. Überhaupt würde ein Blick in die internationale Runde nicht schaden, wenn es um die Definitionsfindung geht. Andere Länder stehen dem Thema nämlich offener gegenüber, wie Wahl erklärt:

Die Amerikaner haben auf verschiedenen Ebenen einen vielseitigeren Zugang zur Kanonisierung ihres Filmerbes. So spielt beispielsweise der Begriff der „Orphans“ – also der „verwaisten“ Filmgattungen, -genres, -materialien, -werke – eine wesentlich größere Rolle. Nicht wenige in Deutschland verstehen unter Filmerbe hingegen nur die Kinospielefilme oder machen andere Einschränkungen.⁵⁵

Wahl übt sehr explizit Kritik an der fortschreitenden Kanonisierung des Filmerbes und meint, dass es im 21. Jahrhundert aber nicht mehr funktioniere, dass in „Elefantenrunden“ beschlossen wird, was man unter Hochkultur zu verstehen habe.⁵⁶ Auch hier wäre die Orientierung am anglo-amerikanischen Raum anzuraten:

Das deutsche Paradox ist, dass der Film einerseits noch nie zur alles entscheidenden Hochkultur gezählt wurde, andererseits aber hochkulturelle Maßstäbe an ihn gelegt werden. Das führt auch dazu, dass entsprechende Listen, was eigentlich zum deutschen Filmerbe zu zählen und demnach unbedingt zu erhalten ist, von Experten unter Ausschluss der Öffentlichkeit festgelegt werden. In den USA dürfen und sollen alle Vorschläge für das National Film Registry machen und über diese abstimmen. Nur so kann man die Öffentlichkeit überhaupt für das Thema interessieren.⁵⁷

Allerdings ist auch in den USA die Beteiligungsmöglichkeit nicht ganz so frei, wie Wahl andeutet. Wichtig ist aber, dass es in den USA zumindest ein Board für Film Preservation gibt, das Vorschläge macht,⁵⁸ und in Deutschland überhaupt kein Gremium. Die aktuelle Forderung nach mehr Transparenz müsse aber unbedingt ernst genommen werden. Denn wenn die öffentliche Debatte um das Filmerbe nicht mit allen Beteiligten und Interessierten geführt werde, dann riskiere man den Verlust des Nachwuchses und in letzter Folge auch die eigene Relevanz als Kulturinstitution.⁵⁹ Es sei, so Wahl, unter

⁵⁴ Vgl. ebenda.

⁵⁵ Wahl 2014.

⁵⁶ Vgl. Experteninterview mit Chris Wahl.

⁵⁷ Wahl 2014.

⁵⁸ Diesen Hinweis verdanke ich Oliver Hanley. Für mehr Information siehe:

<https://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/film-registry/complete-national-film-registry-listing/> [letzter Zugriff 15.5.2016].

⁵⁹ Vgl. Experteninterview mit Chris Wahl.

anderem die Aufgabe des Kinematheksverbunds⁶⁰ und nicht zuletzt der Universitäten, dabei auch bisher wenig thematisierte Genres wie Dokumentarfilm, Animationsfilm, Amateurfilm oder Produktionsmaterialien wie z.B. Outtakes etc. miteinzubringen.

Warum das nicht geschieht und die Gespräche über die Bewahrung und Zugänglichmachung von Film in der Öffentlichkeit nicht richtig wahrgenommen werden, wertet Wahl durchaus auch als subtile Vorsichtsmaßnahme, der die Angst vor dem Verlust einer langwährenden Deutungshoheit zugrunde liegt. Dass dies auf lange Sicht zu kurz gedacht ist und nur den eigenen Schaden nach sich zieht, steht für Wahl außer Zweifel: „Filmerbe braucht eine viel breitere Basis, denn prinzipiell interessiert sich mal niemand dafür, wenn man ehrlich ist. Gerade deshalb muss man so viele Menschen wie möglich integrieren“.⁶¹ Wie Wahl fordert, muss sich dafür zuerst einmal der zersplitterte Filmbereich zusammenfinden und ein gemeinsames Ziel vertreten, z.B. müsste der Kinematheksverbund so viele Leute wie möglich hinter sich bringen.⁶² Außerdem sieht er leider großes Desinteresse der Filmemacher am eigenen Kulturerbe, was für ihn mit der Qualität der aktuellen deutschen Filmproduktion korreliert.⁶³ Im Grunde bräuchte es ein Zugpferd für die Filmerbe-Bewegung, meint Wahl: „Wenn man nicht jemand Berühmten für die Sache mobilisieren kann, dann hat man keine Chance. Auf den Archivar hört niemand“.⁶⁴

Generell herrscht Unwissen und ein fehlendes Bewusstsein für die Notwendigkeit der Bewahrung und Sicherung von audiovisuellen Medien vor, so Wahl, und er zieht am Ende seines Artikels eine kritische Bilanz der deutschen Situation:

Was es stattdessen gibt in Deutschland ist ein großes Missverhältnis zwischen der Allgegenwart von audiovisuellen Medien und der Sensibilität für die historische Relevanz von Bewegtbildern, für ihren dokumentarischen und ästhetischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Wert und die daraus folgende Notwendigkeit, Geld für ihren Erhalt und ihre Erschließung auszugeben. Mal sehen, was von unserer Kultur übrig bleiben wird.⁶⁵

Nicht nur Wahl versteht das Filmerbe sehr breit, auch meine anderen Gesprächspartner aus den Archiven und Bibliotheken waren meist ähnlicher Ansicht, obwohl die Schwerpunkte jeweils anders gelagert waren und neue Aspekte je nach Institution hinzukamen. Die Bandbreite reicht von „relevante Filme aus der deutschen Filmgeschichte“⁶⁶ bis hin zu „das, was produziert und verbreitet wird, in der archivischen

⁶⁰ Der Kinematheksverbund ist ein Zusammenschluss deutscher Filminstitutionen. Für mehr Information siehe: <https://kvb.deutsche-kinemathek.de/> [letzter Zugriff 3.5.2016].

⁶¹ Experteninterview mit Chris Wahl

⁶² Vgl. Experteninterview mit Chris Wahl.

⁶³ Vgl. ebenda.

⁶⁴ Ebenda.

⁶⁵ Wahl 2014.

⁶⁶ Experteninterview mit Peter Bossen am 14. März 2016. Für eine weitere, eher enge Definition des „deutschen Films“ siehe die Webseite von Filmportal.de: <http://www.filmportal.de/ueber-uns/was-ist-ein-deutscher-film> [letzter Zugriff 7.4.2016].

Bewertung oder kuratorischen Auswahl als bewahrenswert eingestuft wird und zugänglich gemacht werden soll“.⁶⁷ Wichtig in diesem Kontext war der Hinweis, dass Filmfestivals Einreichplattformen betreiben, auf denen mittlerweile auch relevante Filmsammlungen entstanden sind. Das würde zu spannenden Fragen im Hinblick auf internationale Produktionen führen.⁶⁸ Stellvertretend für diejenigen, die einen sehr breiten Ansatz vertreten, möchte ich Anna Bohn ausführlicher zitieren. Sie bezieht nicht nur multimediale Dokumente ein, sondern alles das, was in einem Land rezipiert wird oder Einfluss auf das Filmschaffen hat:

Meiner Überzeugung nach sollten neben den nationalen Produktionen und Ko-Produktionen auch synchronisierte Filme systematisch archiviert werden, da die Synchronisierung eine eigenständige künstlerische Leistung darstellt und darüber hinaus oft auch mit bewussten Veränderungen der Dialoge oder des Kommentartextes einhergeht. Es gibt einige Beispiele dafür, dass die Filme in der synchronisierten Fassung gezielt verändert wurden, zum Beispiel, um bestimmte Inhalte zu eliminieren. Das sind auch historisch interessante Fassungen.⁶⁹

Bohn weist darauf hin, dass dieses Sammlungskonzept in Deutschland bereits vom 1934 gegründeten Reichsfilmarchiv praktiziert und dann vom Staatlichen Filmarchiv der DDR (gegründet 1955) weitergeführt wurde. Daher sei es durchaus zulässig zu sagen, dass „alles, was Zuschauer in Deutschland in den Kinos sehen, [...] Teil der Kinogeschichte [ist]“.⁷⁰ Ähnlich haben es übrigens auch andere Filmarchive und Kinematheken für sich definiert, z.B. in den Niederlanden oder auch in Australien. Jürgen Keiper weist explizit auf den problematischen Doppelcharakter des Filmbegriffs hin, der sowohl Material als auch Präsentationsform einbezieht.⁷¹ Oliver Hanley ergänzt, dass aktuelle Initiativen wie „Filmerbe in Gefahr“ daher Gefahr laufen, zu sehr auf zu sehr auf Kinofilme zu fokussieren ohne z.B. das Fernsehen zu berücksichtigen⁷² oder sogar sogenannte Lost Films, d.h. als verloren geltende Filme, einen Anteil, den man in Fachkreisen immerhin auf 80% der Stummfilmproduktion beziffert.⁷³

Nicht unerwähnt soll bleiben, dass neben dem künstlerischen Film auch Forschungsdaten oder Material im e-Learning Bereich zum Filmerbe gehören, worauf vor allem von den Gesprächspartnern aus den wissenschaftlichen Bibliotheken hingewiesen wurde.⁷⁴ Generell ist davon auszugehen, dass sich gerade in diesem Segment in Zukunft die Medientypen tendenziell auflösen werden, man bedenke z.B. den wachsenden Bereich

⁶⁷ Experteninterview mit Anna Bohn am 18. März 2016.

⁶⁸ Vgl. Experteninterview mit Jürgen Keiper am 15. März 2016.

⁶⁹ Bolewski, S. 1.

⁷⁰ Ebenda.

⁷¹ Vgl. Experteninterview mit Jürgen Keiper.

⁷² Vgl. Experteninterview mit Oliver Hanley am 6. März 2016.

⁷³ Jürgen Keiper und Oliver Hanley betreuten das gleichnamige Projekt an der SDK. Für mehr Informationen siehe: <https://www.lost-films.eu/> [letzter Zugriff 13.4.2016].

⁷⁴ Vgl. Experteninterviews mit Wolfram Horstmann und mit Margret Plank am 18. März 2016.

der multimedialen Publikationen oder elektronischen Publikationen mit Video- und Audio-Einbettung. Gerade hier sind Bibliotheken wichtig, um die sich wandelnden Formen der Wissensproduktion und Vermittlung für die Zukunft bewahren zu können.⁷⁵ Erschwerend kommen dabei noch hinzu, dass der Bereich Kultur in Deutschland bekanntlich in die Zuständigkeit der einzelnen Bundesländer fällt. Immerhin gibt es ein klares Bekenntnis der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM), Monika Grütters, zu einer Bund-Länder-Initiative zur Sicherung des nationalen Filmerbes. Sie betonte:

hierbei die Bedeutung des Erhalts und der Zugänglichmachung des nationalen Filmerbes als gesamtstaatliche Aufgabe, die gemeinsame Anstrengungen von Bund, Ländern und Filmwirtschaft erfordere. Die Zuständigkeit zur Sicherung des Filmerbes liegt bei den Ländern regelmäßig nicht bei den Kulturministerien, sondern den Staats- und Senatskanzleien. Gleichwohl wurde auch im Gespräch mit den Kulturministern und -ministerinnen der Länder die große kulturelle Bedeutung des filmischen Erbes betont.⁷⁶

Bei den zuständigen politischen Stellen hatte man die unzureichende Regelung der Hinterlegungspflicht (Dépôt légal) für Filmwerke bereits als problematisch erkannt, befürchtete aber, dass eine rasche Einführung zu hohen Kosten führen und darüber hinaus als ein Eingriff in das Eigentumsrecht verstanden werden würde.⁷⁷ Die Initiative der Vorregierung zur Rettung des Filmerbes bestand also nicht in einer Änderung des Bundesarchivgesetzes, z.B. der Einführung einer Pflichtabgabe, stattdessen wurde als Zwischenschritt zunächst das deutsche Filmregister geschaffen. Seit dem Inkrafttreten der Novelle sind nun alle Filmhersteller verpflichtet, deutsche Kinofilme in einer Datenbank zu registrieren.⁷⁸ Die Filmpflichtregistrierung dient somit als Vorstufe zu einer umfassenderen Lösung zum Thema Filmerbe, so Babette Heusterberg für das Bundesarchiv-Filmarchiv.⁷⁹ Wenn man erst einmal eine Übersicht hätte, was überhaupt in Deutschland produziert werde, d.h. eine nationale Filmografie erstellen könne, sei man in der Lage das Thema Filmerbe sinnvoll zu diskutieren und vor allem Sicherungspläne zu erstellen, so die Idee. Außerdem sei in der Registrierung ist bereits vorgesehen, dass von den Herstellern nach Ablauf eines Jahres bekanntgegeben werden soll, wo eine archivfähige Kopie hinterlegt wurde.⁸⁰

⁷⁵ Hinweise darauf verdanke ich vor allem Margret Plank und Anna Bohn.

⁷⁶ Pressemitteilung der Bundesregierung vom 9. Oktober 2015. URL: <https://www.bundesregierung.de/Content/DE/Pressemitteilungen/BPA/2015/10/2015-10-09-verantwortung-kulturgutschutz.html> [letzter Zugriff 14.4.2016].

⁷⁷ Vgl. Experteninterview mit Babette Heusterberg am 15. März 2016.

⁷⁸ Pressemitteilung der Bundesregierung vom 4. Juli 2013. URL: <https://www.bundesregierung.de/ContentArchiv/DE/Archiv17/Pressemitteilungen/BPA/2013/07/2013-07-04-neumann-filmregister.html> [letzter Zugriff 14.4.2016].

⁷⁹ Vgl. Experteninterview mit Babette Heusterberg.

⁸⁰ Vgl. ebenda.

Obwohl Maßnahmen wie diese nachvollziehbar sind, soll kritisch angemerkt werden, dass es sich um eine Maßnahme allein für den Kinofilm handelt.⁸¹ Jedoch sind Abgabepflicht und die Einordnung in das Filmerbe durchaus nicht immer deckungsgleich, wie Babette Heusterberg anmerkt. Als Beispiel nennt sie die bereits bestehende Abgabepflicht für amtliche Auftraggeber im Bundesarchiv, aber ob dokumentarische Materialien nach dem sogenannten „3-Säulenmodell“ auch unter den Begriff des Filmerbes fallen, wagt sie zu bezweifeln.⁸² Dieses Modell wurde im Zusammenhang mit der Digitalisierung des Filmerbes entwickelt und besteht in einer gleichberechtigten Förderung der Digitalisierung aus wirtschaftlichen, konservatorischen und kuratorischen Gründen.⁸³ Der Bereich Digitalisierung ist für audiovisuelle Materialien eine besonders komplexe und kostspielige Angelegenheit, wie ich im folgenden Kapitel zeigen möchte.

⁸¹ Vgl. ebenda.

⁸² Vgl. ebenda.

⁸³ Vgl. Kinematheksverbund: Digitalisierung des Filmerbes: Die Position des Kinematheksverbundes, vom 10. Dezember 2015. URL: https://www.deutsche-kinemathek.de/sites/deutsche-kinemathek.de/files/public/node-attachments/presse/pressemitteilungen/2015/kv_positionspapier_digitalisierung_Dez2015.pdf [letzter Zugriff 14.4.2016].

4. Digitalisierung

An dieser Stelle soll vorausgeschickt werden, dass im Jahr 2012 laut einem Bericht der Association des Cinémathèques Européennes (ACE) nur insgesamt 1,5% der Bestände in europäischen Filmarchiven digitalisiert worden waren.⁸⁴ Für eine Übersicht wie es in Deutschland um die Digitalisierung von kulturellen Objekten und der Lieferung der digitalen Daten an Europeana bestellt ist, empfiehlt sich der Blick in den „Progress Report 2013-2015“ der European Commission.⁸⁵ Zum Zeitpunkt des Berichts hielt man bei 5.423.000 Objekten im Vergleich zur Zielvorgabe von 5.496.000 digital vorliegenden Objekten am Ende von 2015, ging aber davon aus, dass mit Jahresende das Pensum erfüllt sein werde.⁸⁶ Die Empfehlungen der EU Kommission lagen jedoch signifikant höher, nämlich „an overall target for Europeana of access to 30 million digital items by 2015, including 2 million audiovisual items“.⁸⁷ Eine nationale Strategie für die Finanzierung der Digitalisierung von Kulturgut gibt es in Deutschland allerdings nicht, wie aus dem Bericht hervorgeht. Ein paar Zahlen sind jedoch zu finden: So hat beispielsweise der Berliner Senat im Jahr 2014 und 2015 jeweils 400.000 Euro für die Digitalisierung von Kulturgütern in Berlin ausgegeben. Die DFG stellte dagegen in den Jahren 2013 und 2014 insgesamt 16,5 Mio. bzw. 17,5 Mio. Euro für Digitalisierungsförderung zur Verfügung.⁸⁸

Im Gegensatz zum Jahr 2013 bzw. für den Zeitraum 2011 bis 2013 ist im Bericht aus dem Jahr 2015 plötzlich sehr viel vom Filmkulturerbe die Rede. Man zitiert das Koalitionsabkommen aus dem Jahr 2013, wo festgehalten wird, dass Film für das digitale Zeitalter bewahrt werden muss. Die Kosten dafür sollen sowohl mit regionalen Digitalisierungsförderprogrammen als auch von den Bundesländern und der Filmindustrie getragen werden. Es wird berichtet, dass Monika Grütters gemeinsam mit der Filmförderungsanstalt (FFA) und den einzelnen Bundesländern an einer Digitalisierungsstrategie arbeite.⁸⁹ Die Diskussionsgrundlage dafür ist ein von der FFA in Auftrag gegebener Bericht, in welchem die Kosten für die digitale Sicherung des

⁸⁴ Vgl. European Commission: Film Heritage in the EU. Report on the Implementation of the European Parliament and Council Recommendation on Film Heritage 2012-2013, 1. Oktober 2014, S. 17. URL: <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/european-commissions-report-film-heritage> [letzter Zugriff 15.4.2016]. Die ACE ist die europäische Vereinigung der Filmarchive.

⁸⁵ Berichte aus den anderen EU-Staaten können bei Interesse hier abgerufen werden: <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/digitisation-digital-preservation> [letzter Zugriff 15.4.2016].

⁸⁶ Vgl. European Commission: Implementation of the Commission Recommendation on Digitisation and Online Accessibility of Cultural Material and Digital Preservation. Progress Report 2013-2015. Submitted by Uwe Müller (DNB), 2015, S. 12. URL: http://ec.europa.eu/information_society/newsroom/image/document/2015-50/de_progress_report_2013-2015_12600.pdf [letzter Zugriff 15.4.2016].

⁸⁷ Ebenda.

⁸⁸ Vgl. European Commission: Implementation of the Commission Recommendation on Digitisation and Online Accessibility of Cultural Material and Digital Preservation, S. 4.

⁸⁹ Vgl. ebenda, S. 4.

deutschen Filmerbes mit 500 Millionen Euro beziffert werden.⁹⁰ Darin wird konkret empfohlen, über die nächsten zehn Jahre jährlich 10 Mio. Euro für die Filmdigitalisierung aufzuwenden.

Im „Progress Report“ weist man auch darauf hin, dass das BKM seit 2012 bereits 3,5 Mio. Euro an die deutschen Filmkulturerbeeinrichtungen vergeben hätte, um Filmklassiker zu digitalisieren, was unter dem Namen Digitalisierungsoffensive bekannt wurde. Obwohl dies eine lobenswerte Initiative darstellt, fällt die Summe im internationalen Vergleich etwas mager aus. In Frankreich zum Beispiel, ein bekannt cinephiles Land, stellte man dem staatlichen Filmarchiv Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) 400 Mio. Euro für die Digitalisierung von 10.000 Filmen über sechs Jahre zur Verfügung.⁹¹ Weitere europäische Beispiele für nationale Digitalisierungsförderung sind das „Film Forever“-Programm des British Film Institute (BFI), das 10.000 Filmtitel umfasst oder das durch Lobbying mit umgerechnet 4,6 Mio. Euro finanzierte Digitalisierungsprojekt des Svenska Film Institutet, das immerhin die digitale Sicherung von 500 Filmen im Zeitraum von fünf Jahren erlaubt. Dagegen mussten die SDK und das Deutsche Filminstitut (DIF) sowie die Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung und die DEFA-Stiftung (zwei Rechteinhaber) unter sich eine Mio. Euro aufteilen. Wie Martin Koerber von der SDK erklärt, könne seine Institution mit den zugewiesenen 200.000 Euro maximal zehn Filme digitalisieren, und das nur unter der Voraussetzung, dass keine aufwändige digitale Bearbeitung im Sinne einer digitalen Restaurierung nötig sei.⁹²

Zwischen 2012 und 2014 öffnete sich für kurze Zeit auch ein gesamteuropäisches Förderfenster für die Digitalisierung von Filmwerken. Das Projekt European Film Gateway (EFG)⁹³ wurde dabei als Portal für audiovisuelle Medien aufgebaut, woraus mehrere Folgeprojekte entstanden, unter anderem das Projekt EFG 1914⁹⁴. Das DIF, das diese beiden Projekte koordinierte und laufend weitere Projekte im Zusammenhang mit EFG konzipiert und einreicht, beheimatet auch Filmportal.de.⁹⁵ Dabei handelt es sich um die laut eigenen Aussagen umfangreichste, öffentlich zugängliche nationale Filmografie in Europa, auf deren Online-Plattform man lexikalische Informationen, Bild- und Textmaterialien sowie Videos zum deutschen Film findet. Am DIF ist auch die Fachstelle

⁹⁰ Vgl. PricewaterhouseCoopers: Ermittlung des Finanzbedarfs zum Erhalt des Filmischen Erbes. Studie im Auftrag der Filmförderungsanstalt (FFA), Berlin vom 19. November 2015. Der Bericht ist auch in Folienform auf der Homepage der FFA zu finden: <http://www.ffa.de/analyse-filmisches-erbe.html> [letzter Zugriff 15.4.2016].

⁹¹ Der Start des Projekts war 2012. Für mehr Information siehe: <http://www.cnc.fr/web/fr/dernieres-actualites/-/liste/18/1838028> [letzter Zugriff 15.4.2016].

⁹² Vgl. Martin Koerber: Archive ohne Archivare sind ein Witz. 2014, URL: <http://filmerbe-in-gefahr.de/page.php?1,710,0> [Letzter Zugriff 6.4. 2015].

⁹³ Für mehr Information siehe: <http://www.europeanfilmgateway.eu/> [letzter Zugriff 14.5.2016].

⁹⁴ Für mehr Information siehe: <http://project.efg1914.eu/> [letzter Zugriff 15.4.2016].

⁹⁵ Für mehr Information siehe: <http://deutsches-filminstitut.de/projekte-festivals/filmportal-de/> [letzter Zugriff 15.4.2016].

Mediathek-Film der Deutschen Digitalen Bibliothek (DDB) angesiedelt. Das Filmportal.de wird von allen Gesprächspartnern aus den Filmarchiven als Vorzeigeprojekt und potentiell zentrale Stelle rund um das deutsche Filmerbe genannt, die in Zukunft noch ausgebaut werden könnte.

Die digitale Revolution bedeutet für die Filmarchive eine tiefgreifende Erschütterung, von der sich die Gemeinschaft bis heute nicht ganz erholt hat. Der Übergang von traditionellen Aufgaben wie der Sammlung, Bewahrung, Erschließung und Vermittlung von physischen Objekten (die natürlich mittlerweile auch als digitale Derivate vorliegen) hin zu Aufgaben, die nicht mehr artefaktbasiert sind, gestaltet sich schwierig und langwierig. Neben technischen und infrastrukturellen Problemen stehen auch ideologische Hürden im Weg. Mit ein Grund warum Filmarchive sich erst relativ spät mit digitalen Daten beschäftigt haben, ist eine aus verschiedenen Gründen prinzipielle Skepsis gegen das digitale Medium und dem daraus folgenden ideologisch geprägten „Kampf“ für den analogen Film, wie es z.B. die „Save Film“-Initiative der britischen Künstlerin und Filmemacherin Tacita Dean verfolgt.⁹⁶ Ein sehr emphatisches Plädoyer für das physische Objekt hält auch Bernhard Serexhe, das die meisten Filmarchivare wahrscheinlich gut nachvollziehen können:

Die Hoffnung aber, das kulturelle Gedächtnis durch seine umfassende Digitalisierung zu retten, ist ganz eindeutig ein Trugschluss. Deshalb muss neben den digitalen Objekten in erster Linie der weiteren Bewahrung der realen analogen Objekte des kulturellen Gedächtnisses höchste Aufmerksamkeit gewidmet und Priorität gegeben werden, damit nachfolgende Generationen nicht vor den realen und digitalen Trümmerhaufen einer Geschichte stehen, die sie nicht mehr verstehen können.⁹⁷

Andererseits dürfe man sich nicht in einer Trauer um die gerade stattfindende Transformation des Kinos, wie wir es kennen, vergraben, so Rick Prelinger: „The theatrical experience is in eclipse, but it will not die. If we see archives as long-term propositions, not temporary structures, we can take time to ponder our rules of engagement with digitality. But there is NO excuse for not engaging“.⁹⁸

Ein weiterer Grund für die zögerliche Beschäftigung mit digitalen Daten liegt schlicht in der fehlenden Ausbildung der Archivare, da in der digitalen Archivwelt neue Kenntnisse und Qualifikationen gefragt sind, um die Kernaufgaben erledigen zu können. Diese Fähigkeiten haben mehr mit zunächst artfremden Disziplinen zu tun (z.B. IT) als mit traditioneller Filmarchivierung, wie z.B. die Fähigkeit unterschiedliche Arten von Filmmaterial identifizieren und datieren zu können. Schwerer wiegt noch, dass sich das Spezialwissen im analogen Bereich nicht mit demjenigen im digitalen überschneidet. Man müsste jedoch beides vereinen, wie Koerber ausführt:

⁹⁶ Für mehr Information siehe: <http://www.savefilm.org/> [letzter Zugriff 15.4.2016].

⁹⁷ Bernhard Serexhe: Skizzen zum Systemwechsel des kulturellen Gedächtnisses. In: Paul Klimpel, Ellen Euler (Hg.): *Der Vergangenheit eine Zukunft. Kulturelles Erbe in der digitalen Welt*. Berlin: iRights.Media 2014, S. 81.

⁹⁸ Vortrag von Rick Prelinger.

If the people working in the film archives [...] intend to survive the change, they must adapt to this new world without forgetting what they have learned before the digital challenge entered their professional domain. Even when all access to and handling of audiovisual heritage material is digital, there will still be a need for specialists who know how to properly treat the analogue originals. [...] There will be a need for people who can, for example, tell the difference between a Technicolor print and an Agfacolor print just by looking at them, or who can easily distinguish an Eastmancolor print from a Kodachrome reversal original.⁹⁹

Unabhängig voneinander haben zwei meiner Interviewpartner die Wortschöpfung „(Ver)Bibliothekisierung“ verwendet; einmal im Zusammenhang mit freier Zugänglichmachung von Beständen und Auffindbarkeit (discoverability)¹⁰⁰ und einmal beim Thema Digitalisierung, das eine Bibliothekisierung der Kulturerbe-Landschaft sei.¹⁰¹ Gemeint ist dabei, dass intelligente Portale für digitale Inhalte gebaut werden müssten.¹⁰² Offenbar verbindet man die Auffindbarkeit und Zugänglichmachung eher mit Bibliotheken. Würden Filmarchive den Fokus nicht rein auf die audiovisuellen Medien legen und sich mit ähnlicher Energie den filmbegleitenden Materialien (z.B. Text und Foto) widmen, könnten sich neue Felder der Zusammenarbeit bei der Digitalisierung und der Vernetzung der Daten ergeben. Beispielsweise besitzt die Filmuniversität Babelsberg auch seltene Exemplare von alten Filmzeitschriften, die man auch digitalisieren könnte.¹⁰³ Gerade was die Digitalisierung und Langzeitarchivierung von Text betrifft, verfügen die Bibliotheken über langjährige Erfahrungswerte und etablierte Arbeitsabläufe. Auch in anderen Bereichen sind sie den Filmarchiven weit voraus, z.B. was die Standardisierung betrifft.¹⁰⁴

Der spürbare Druck auf Institutionen zur digitalen Bereitstellung von Informationen entsteht andernorts aufgrund von Forderungen der Bevölkerung nach „Digital Government“ und „Access to Information“. Diese erstrecken sich dann im weitesten Sinn auch auf die Kulturerbeeinrichtungen, berichtet Michael Loebenstein aus Australien.¹⁰⁵ Auch in Deutschland ist zunehmender Druck seitens der Öffentlichkeit spürbar, und daneben gibt es noch politischen Druck, der stetig zunimmt, so Jürgen Keiper: „Man wird sicher immer stärker als Dienstleistungsorganisation wahrgenommen

⁹⁹ Martin Koerber: Who are these new archivists? In: Kerstin Parth, Oliver Hanley, Thomas Ballhausen (Hg.): *Work[s] in Progress: Digital Film Restoration Within Archives*. Wien: Synema Publikationen 2013, S. 44.

¹⁰⁰ Vgl. Experteninterview mit Michael Loebenstein.

¹⁰¹ Vgl. Experteninterview mit Chris Wahl.

¹⁰² Vgl. ebenda.

¹⁰³ Experteninterview mit Chris Wahl

¹⁰⁴ Vgl. ebenda. Für einen guten Überblick zum Stand der Diskussion um die LZA des kulturellen Erbes siehe auch: Paul Klimpel, Jürgen Keiper (Hg.): *Was bleibt? Nachhaltigkeit der Kultur in der digitalen Welt*. Berlin: iRights.Media 2013. URL: <http://irights-media.de/publikationen/was-bleibt-nachhaltigkeit-der-kultur-in-der-digitalen-welt/> [letzter Zugriff 19.4.2016].

¹⁰⁵ Vgl. Experteninterview mit Michael Loebenstein.

werden, durch Sichtbarkeit. Das kommt am einfachsten durch Information“.¹⁰⁶ Seit Mitte der 2000er Jahre sieht er einen wichtiger Wandel, der durch Europeana und andere große europäische Projekte befördert wird.

Der große Nutzen von Digitalisierung wird in erster Linie in der besseren Zugänglichkeit gesehen, und davon abhängig auch der Demokratisierung und Wiederverwendbarkeit von Wissen. Das wäre auch im Sinne der „The Hague Declaration“, die Auskunft darüber gibt, wie man am besten Zugang zu Fakten, Daten und Ideen für Wissensgenerierung im digitalen Zeitalter herstellt.¹⁰⁷ Als ein überzeugendes Beispiel des spürbaren Richtungswechsels im Verhältnis zwischen Bürger/in und Institution möchte ich abschließend noch den Strategieplan des National Sound and Film Archive zitieren, der beweist, dass man mittlerweile auch in Filmarchiven bemüht ist, auf Augenhöhe mit den Nutzern und Nutzerinnen zu agieren: „Access to the collection is characterised by user expectations of being part of a two-way exchange. Audiences embrace the notion of collective ownership of their national estate. Instead of ‚granting access‘ we wish to share the collection and engage users in its development“.¹⁰⁸

Institutionell müsse man die Bewahrung von Kulturgut daher nicht nur als die Digitalisierung von Beständen denken, sondern viel umfassender auch als die Bereitstellung von digitalen Findmitteln, um raschen und niedrigschwelligen Zugang zu Informationen, Quellen und Wissen zu ermöglichen.¹⁰⁹ In den letzten Jahren wurden daher Portale gegründet, die Filmarchiven dabei helfen sollen, ihre digitalisierten Bestände in einfacher Weise auffindbar zu machen. Nicht nur Wolfram Horstmann sieht über europäische Projekte die größte Chance zur Vernetzung von Gedächtniseinrichtungen:

Europäische Projekte sind schon gute Maßnahmen! Das hat sich gezeigt, dass man hier Kohärenz erzeugen kann, auch wenn man nicht alle Mentalitätsgrenzen überwinden kann. Insgesamt ist das schon der richtige Ansatz, in denen man sowas erprobt. Eine neue Organisationsebene aufziehen? Das ist nicht realistisch, hier mit den Vertretern der einzelnen Institutionen zu arbeiten und die an einen Tisch zu bekommen.¹¹⁰

Neben dem notwendigen Aufbau der technischen Infrastruktur im internationalen Plenum bei der Digitalisierung und der begleitenden Erschließung müsse man sich auf Standards einigen, aber nicht nur bei Metadaten sondern auch bei Ontologien.¹¹¹ Zum jetzigen Zeitpunkt sei das Europeana Data Model (EDM) das Referenzmodell, während es als

¹⁰⁶ Experteninterview mit Jürgen Keiper.

¹⁰⁷ Vgl. <http://thehaguedeclaration.com/> [letzter Zugriff 15.4.2016].

¹⁰⁸ http://www.nfsa.gov.au/site_media/uploads/file/2015/04/08/NFSA_Strategic_Plan_2015-2018.pdf [letzter Zugriff 15.4.2016].

¹⁰⁹ Vgl. Experteninterview mit Michael Loebenstein.

¹¹⁰ Experteninterview mit Wolfram Horstmann.

¹¹¹ Vgl. Experteninterview mit Georg Eckes.

Referenzpunkt für sehr einfache Inhaltsbeschreibungen die Dublin Core Terms gäbe.¹¹² Dublin Core fand erst in Verbindung mit dem OAI-Protokoll Eingang in den Filmbereich, obwohl es das auch schon früher gegeben hätte. Das wäre auch ein Ergebnis der Digital Library/Europeana-Initiative, sonst hätte man sich im Filmbereich nie mit diesen Dingen beschäftigt, denkt Eckes.¹¹³

Daher müsste man schon bei der Förderung, z.B. seitens der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) ansetzen und festlegen, in welcher Form man Daten schlussendlich abliefern muss. Als Beispiel nennt Eckes, dass man bei einer Digitalisierungsförderung, allerdings nur für wissenschaftlich relevante Dokumente, durch die DFG bereits verpflichtet wird, den Metadata Encoding & Transmission Standard (METS)¹¹⁴ zu benutzen, damit es vom DFG-Viewer ausgelesen werden kann. In ähnlicher Weise könnte das auch für EU-Projekte angewendet werden, denn, denn: „Im Nachhinein glattzubügeln, und das wurde in EFG schlussendlich ja gemacht, das funktioniert nur langwierig und nicht optimal. Spartenintern eventuell noch, da kann man sich noch halbwegs einigen, aber spartenübergreifend wird es dann schon sehr schwierig“.¹¹⁵ Eckes sieht das Grundproblem der momentanen Aggregation in Europeana genau darin, dass man die heterogene Erschließung am Ursprung im Nachhinein erst wieder anpassen müsse und deshalb wäre das Europeana Portal heutzutage eben nicht optimal nutzbar: „Daran ist die Europeana an sich nicht schuld, aber das ist nun mal Fakt“.¹¹⁶ In meinen Gesprächen stand man Europeana trotz teils harscher Kritik oder zumindest Skepsis prinzipiell durchaus positiv gegenüber, so gesteht man zu, dass es auf politischer Ebene für viel Interaktion zwischen Wissenschaftlern und Archiven sorgte.¹¹⁷ Darüber hinaus Sorge Europeana für eine gewisse Demokratisierung, was eines der Erfolgsrezepte des Projekts sei, so würde man die kleineren Archive direkt als Beitragleistende anerkennen und diese müssten dann nicht durch das Nadelöhr ihrer Nationalbibliotheken gehen.¹¹⁸ Denn im Grunde brauchen diese lokalen Archive, Museen und Sammlungen keine Bundesförderung, sondern statt langfristiger Lizenzkosten schlicht ein einfach zu bedienendes API¹¹⁹ und die Garantie, datenkompatibel zu sein, um dann die eigenen Bestände auffindbar machen zu können.¹²⁰

¹¹² Vgl. ebenda.

¹¹³ Vgl. ebenda.

¹¹⁴ Für mehr Information siehe: <http://www.loc.gov/standards/mets/> [letzter Zugriff 30.4.2016].

¹¹⁵ Experteninterview mit Georg Eckes.

¹¹⁶ Ebenda.

¹¹⁷ Telefonisches Gespräch mit Erwin Verbruggen

¹¹⁸ Vgl. Experteninterview mit Michael Loebenstein.

¹¹⁹ Mehr zu APIs (Application Programming Interface) siehe: <http://www.programmableweb.com/api-university> [letzter Zugriff 25.4.2016].

¹²⁰ Vgl. Experteninterview mit Michael Loebenstein.

5. Aggregatoren und Portale

Wir haben bereits festgehalten, dass thematisch zusammengehörige Bestände und Sammlungen oft an unterschiedlichen Orten bewahrt werden. Auch wenn wir diesen Zustand nicht nur als Defizit begreifen, so ist es für Nutzer eine unbefriedigende Situation. Wie kann also umgekehrt eine Institution die Informationen und eventuell sogar die Volltexte, d.h. digitalisierte Bilder oder Videos für die Suche so verknüpfen, dass trotzdem eine möglichst umfangreiche und aussagekräftige Trefferliste erzielt werden kann? Georg Eckes ist skeptisch, ob Kultureinrichtungen hier mit den bekannten Suchmaschinen konkurrieren können bzw. ob eine solche Suchmaschine überhaupt nach bisherigem Entwicklungsstand optimale Ergebnisse liefern könnte: „Wir können natürlich Suchmaschinen drüberbauen, die werden aber, so denke ich, das Produkt, also ein komplettes Suchergebnis, nicht liefern. Sondern sie können nur eine vermittelnde Rolle einnehmen“.¹²¹ Diese vermittelnde Rolle wird durch und in den europäischen Projekten geschaffen, so Eckes, der als Projektleiter für EFG über viel Erfahrung in diesem Bereich verfügt. EFG liefert bereits als internationaler Aggregator für den Filmbereich Daten an das Portal Europeana ab, das sich vor einigen Jahren „aus der Not heraus“ für eine Trennung in einzelne Sparten, z.B. in Film, entschieden hatte.¹²² Damals entstanden dann die EU-Aggregatoren, die für ihn eine sehr sinnvolle Funktion haben und die auf nationaler Ebene ihre Entsprechungen in den jeweiligen Digitalen Bibliotheken finden.

Es ist vielleicht bezeichnend, dass keiner meiner Gesprächspartner auf die Frage nach Kooperationen das ehemalige BAM-Portal¹²³ erwähnte, das immerhin zehn Jahre lang im Einsatz war und von der DFG unterstützt wurde. Im Juli 2015 wurde der „Staffelstab“, wie es auf der Webseite heißt, an die DDB übergeben, die sich zum Ziel setzt:

jedermann über das Internet freien Zugang zum kulturellen und wissenschaftlichen Erbe Deutschlands zu eröffnen, also zu Millionen von Büchern, Archivalien, Bildern, Skulpturen, Musikstücken und anderen Tondokumenten, Filmen und Noten. Als zentrales nationales Portal soll die DDB perspektivisch die digitalen Angebote aller deutschen Kultur- und Wissenschaftseinrichtungen miteinander vernetzen.¹²⁴

Der große Vorteil bei der Arbeit an europäischen Projekten ist, dass sich als Resultat dann mit der Zeit relativ ähnliche Strukturen ergeben.¹²⁵ Das bedeutet, dass nun auch in der DDB Fachstellen für Sparten eingerichtet wurden, z.B. die Fachstelle Mediathek am DIF. Momentan liefern 14 Institutionen Daten an die Mediathek ab, darunter auch Phototheken. Im Gegensatz zu Europeana ist auch der Zugang zu kommerziell

¹²¹ Experteninterview mit Georg Eckes.

¹²² Vgl. Ebenda.

¹²³ Für mehr Information siehe: <http://www.bam-portal.de/> [letzter Zugriff 17.4.2016].

¹²⁴ <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/content/ueber-uns/> [letzter Zugriff 17.4.2016].

¹²⁵ Vgl. Experteninterview mit Georg Eckes.

verwerteten Werken geplant, sodass künftig Verlage oder Bildagenturen über die DDB die Lizenzierung „zu einem angemessenen Preis“ abwickeln können.¹²⁶ Zurzeit sind noch vorrangig rechtefreie Inhalte kostenfrei zugänglich. Die DDB hatte am Beginn fast keine Aggregatoren im Sinne eines deutschen EFG vorgesehen, eventuell könnte aber Filmportal.de diese Rolle für Deutschland einnehmen. Jedoch aggregiert Filmportal.de nicht in einem technischen Sinn Metadaten, sondern dort werden Informationen in überschaubarem Ausmaß von anderen Stellen gesammelt und über eine Exportschnittstelle an die DBB weitergegeben, was man üblicherweise aber nicht unter Aggregation verstehe.¹²⁷ Bisher hätten Portale wie die DBB davon profitiert, dass die EU die Aggregation finanziert hatte. Die vorhandene Schnittstelle für Dublin Core beispielsweise wurde in EFG mit EU-Förderung gebaut.¹²⁸ Erwähnt werden soll auch ein weiteres DFG-gefördertes Projekt zur Vernetzung von Ressourcen. Das Archivportal-D soll als DBB-Teilprojekt Nutzern einen archivspezifischen Zugang bieten und ist seit dem 24. September 2014 verfügbar. Dort können sich Archive registrieren und auch Daten beitragen.¹²⁹ Damit verbindet sich die Hoffnung, dass Archivbesuche und Forschungsreisen besser planbar und effizienter gestaltet werden können.¹³⁰

Europeana plant aktuell aus Budgetgründen eine Umwandlung der bisherigen Aggregatoren in kleinere und flexiblere Einheiten sogenannter „Expert Hubs, die einen domänenspezifische Expertise bieten können, z.B. was Datenqualität, Urheberrecht, Standards und Best Practices betrifft, während die technische Aggregation zentralisiert stattfinden soll: „For this purpose, Europeana is developing a common ingestion tool to be used by all aggregators, and a cloud storage system“.¹³¹ Diese Vorgehensweise ist zwar verständlich, führt aber schlussendlich wieder zu einer Diversifizierung, die unter Umständen für die Recherche kontraproduktiv ist. Und gerade das scheint immer noch das große Problem in Europeana zu sein, z.B. müsse die facetiierte Suche besser werden.¹³² Die kritische Sicht auf Europeana als Informationsvernichter ist in Expertenkreisen also durchaus vorhanden und wird manchmal sehr explizit geäußert: „For me Europeana is a black hole built for swallowing objects, because it functions on object level“, sagt Oliver Hanley.¹³³ Er könne sich stattdessen eher vorstellen, für den Filmbereich Filmportal.de auszubauen und alles, was zu einem Film vorhanden ist, dort zu sammeln. Mehr noch: „Daran könnten auch andere deutschsprachige Länder

¹²⁶ Vgl. <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/content/ueber-uns/> [letzter Zugriff 17.4.2016].

¹²⁷ Vgl. Experteninterview mit Georg Eckes.

¹²⁸ Vgl. ebenda.

¹²⁹ Vgl. Pressemitteilung der Deutschen Digitalen Bibliothek vom 24. September 2014. URL: http://www.landesarchiv-bw.de/sixcms/media.php/120/57827/PM_09_Deutsche-Digitale-Bibliothek_Startschuss_fuer_Archivportal-D_24Sept.pdf [letzter Zugriff 17.4.2016].

¹³⁰ Vgl. ebenda.

¹³¹ Association de Cinémathèques Européennes (ACE): Interim Report on ACE activities July 2015-February 2016. Nicht publiziertes Dokument, S. 3.

¹³² Vgl. ebenda.

¹³³ Experteninterview mit Oliver Hanley.

teilnehmen, weil sie zu klein sind, um eine eigene Infrastruktur aufzubauen und das auch keinen Sinn macht“.¹³⁴ Manche Gründe für unbefriedigende Suchergebnisse liegen aber auch außerhalb des Einflussbereiches von Europeana. Michael Loebenstein spricht in diesem Zusammenhang von einem „Schandfleck unseres Sektors“ (d.h. der Filmarchive), und das seien „unreine“ Metadaten.¹³⁵ Die Digitalisierung sei nur ein Teil der Arbeit, viel Energie müsse neben der Anreicherung in die Bereinigung der Daten gehen. Als Beispiel nennt er die Bestände seines Archivs aus dem Fernsehbereich, die auch nach der erfolgreichen Digitalisierung wenig bis gar nicht zugänglich bleiben werden, da es kaum möglich sein wird, die zugehörigen inhaltlichen Informationen in Papierform ebenso zu digitalisieren, OCR-lesbar zu machen und die Titeldaten damit anzureichern.¹³⁶ Eine manuelle Eingabe stehe sowieso außer Frage.

Für mich bedeutet das, dass gerade multimediale Projekte für Kultureinrichtungen sinnvoll und wichtig wären, z.B. in der Digitalisierung und Bereitstellung von filmbegleitenden Materialien. Die Fokussierung auf den Filmbereich müsste dabei gar nicht im Vordergrund stehen, da auch Tageszeitungen spannende Informationen für Filmhistoriker und Filmhistorikerinnen liefern (z.B. das Kinoprogramm) und umgekehrt Filmzeitschriften wertvoll für Forschungsfragen abseits von Filmgeschichte sein können (z.B. Soziologie, Stadtforschung etc.).¹³⁷

¹³⁴ Ebenda.

¹³⁵ Vgl. ebenda.

¹³⁶ Vgl. ebenda.

¹³⁷ Vgl. Experteninterview mit Georg Eckes.

6. „Interkulturelle Kooperation“

Im Jahr 2008 wurden vier Thesen publiziert, die immer noch oder vielleicht umso mehr für die heutige Situation in Gedächtniseinrichtungen relevant sind:

1. On the Internet, nobody knows you're a library, archive, or museum.
2. Engage your audiences, or lose them.
3. Information wants to be free.
4. Embrace our commonalities, and our diversities.¹³⁸

Zugespißt formuliert bedeutet das eine radikale Kehrtwendung von der bisherigen Haltung. Bisher investierten die Institutionen viel Zeit und Geld in die Repräsentation und den Wiedererkennungswert der eigenen „Marke“. Falls Nutzer dann nicht wussten, wie das jeweilige Informationssystem aufgebaut war, angefangen von der Datenbanksuche bis hin zur Aufstellungssystematik, dann war es wichtig, dieses Wissen zu vermitteln und die Nutzer mussten sich umgekehrt diesen Anforderungen fügen. Immer noch veranstalten Bibliotheken regelmäßig Schulungen, um den Besuchern auch die spezifischen Gegebenheiten und Werkzeuge des Hauses zu erklären.

Sinnvoller als die Einschulung in die Benutzung des eigenen Bestands (die es natürlich auch braucht), wäre jedoch die Vernetzung über die eigene Institution hinaus. Nutzer sind dankbar für Hinweise auf interessante Bestände an anderen Orten bzw. Quellen im Internet, die für die Recherche wichtig sind. Dazu gehören auch Informationen, die über den engeren Bibliothekshorizont hinausgehen und für medienübergreifende Auskünfte. Interessiert sich beispielsweise eine Nutzerin für Postkolonialismus, dann ist sie froh, von einer Online-Videosammlung im EYE Film Institute in Amsterdam zu erfahren, in der es historisch bedingt einen Schwerpunkt dazu gibt. Und sicherlich würde sich ein Historiker, der zu frühem sowjetischen Kino forscht und in einem Filmarchiv sichtet, über einen Hinweis zur European Digital Library freuen, in der große Bestände an digitalisierten Beständen von relevanten Zeitungen und Zeitschriften bereitgestellt werden. Dass dies auch heute schon punktuell funktioniert, möchte ich nicht bezweifeln, aber wichtiger wäre eine systematische und aktive Integration, denn wie es in diesem Report heißt: „Providing access to information is only a first step; 21st century cultural heritage organizations must transition from connecting people and information to engaging communities around information resources“.¹³⁹

Neben den jeweiligen Fachleuten für den eigenen Bereich, braucht es laut Report sogenannte fachübergreifend arbeitende Information Professionals, die den Kultureinrichtungen dabei helfen können, diesen notwendigen Umdenkprozess einzuleiten: „The best way to breathe new life into information is to give it away, opening it up for new uses and encouraging the spark of human creativity“.¹⁴⁰ Althergebrachte

¹³⁸ Cultural Heritage Information Professionals (CHIPs), S. 12.

¹³⁹ Ebenda.

¹⁴⁰ Ebenda.

Traditionen der Zugangs- und Autoritätskontrolle über das Wissen sollten dabei in demokratischere Ansätze umgewandelt werden. Das betrifft auch die interdisziplinäre Zusammenarbeit, in der aktiv Konvergenzfelder gesucht und vorangetrieben werden müssen. Für solche Aufgaben eignen sich sogenannte Quereinsteiger manchmal sogar besser: „Cultural heritage information professionals come from varied educational backgrounds and follow diverse career paths, and it is important that they retain those unique differences over time“.¹⁴¹ Schon in der Ausbildung sollte für verwandte Bereiche sensibilisiert und wechselseitig informiert werden, am besten aber einfach allgemeiner gelehrt:

Co-operation across institution-types becomes easier when program alumnae can be found in all types of cultural heritage institutions. Creative thinking, problem-solving, teamwork and continuing education can be emphasized in all aspects of curriculum, and drawn out, consciously, in less-formal parts of the curriculum such as a practicum or internship. Professional development programs that explore common issues across the sector would help librarians, archivists and museum professionals locally, regionally and nationally, develop the skills – and predilection – to work together.¹⁴²

Um Informationen als Daten weitergeben, vernetzen und präsentieren zu können, ist oft zuerst die Digitalisierung erforderlich. Das stellt Gedächtniseinrichtungen vor große finanzielle und auch rechtliche Herausforderungen. Gerade Filmarchive kämpfen mit den großen Datenmengen, die bei der Filmdigitalisierung anfallen, und überdies ist die Rechtslage kompliziert, wenn nicht sogar unbewältigbar. Wenn nun digitalisiert wird, dann sollte das im Hinblick auf Empfehlungen geschehen, die das White Paper der Europeana Foundation „Transforming the world with culture“ gibt: (1) Die Auflösung des Digitalisats sollte ausreichend hoch sein, damit es wiederverwendet werden kann, (2) die Metadaten sollten sauber sein, (3) und die rechtliche Situation sollte geklärt sein.¹⁴³

Rick Prelinger weist die Filmarchive darauf hin, dass es bisher noch keine mit Google Books vergleichbare Angebote gab und dass wir uns auch davon lösen sollten, von einzelnen Digitalisierungsprojekten zu sprechen statt besser von einem kontinuierlichen Prozess.¹⁴⁴ Dieser lasse es mitunter auch nötig erscheinen, Objekte immer wieder neu zu scannen und zu präsentieren. Das sollten die Filminstitutionen durchaus positiv sehen:

There is still very little of film archives that surfaces in the embryonic online models we have built or seen. We can still think freely about the terms with which we engage those who would take our collections online. And it's now clear that digitization is not a one-time project, just as film to film

¹⁴¹ Ebenda.

¹⁴² Trant, S. 19.

¹⁴³ Vgl. Experteninterview mit Michael Loebenstein. Vgl. Europeana Foundation: Transforming the world with culture. White Paper. September 2015. URL: http://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Europeana%20Presidencies%20White%20Paper.pdf [letzter Zugriff 29.4.2016].

¹⁴⁴ Vgl. Vortrag von Rick Prelinger.

copying has been done over and over again as technology and our skills improve. The first scan is not an all-or-nothing proposition.¹⁴⁵

Mein Ziel ist es nicht, eine trennscharfe Definition von Archiv und Bibliothek vorzunehmen, die sich vorwiegend an Materialtypen oder Bestandscharakteristika orientiert. Betrachtet man die Vielfalt in der Namensgebung von internationalen Filmeinrichtungen, so zeigt sich vielmehr, dass eher historisch bedingte oder kulturpolitische Überlegungen maßgeblich waren. Wir finden im internationalen Feld z.B. Filmarchiv, Filmmuseum, Filminstitut, Kinemathek nebeneinander in Verwendung, wobei auch noch Sprachunterschiede zu berücksichtigen sind. Wenn ich nun der Einfachheit halber im Lauf meiner Arbeit meist nur vom „Filmarchiv“ spreche, dann möchte ich diese Unterschiede nicht übergehen, sondern nur die Lesbarkeit des Textes erhöhen. Generell lässt sich nämlich feststellen, dass abgesehen von gewissen Prioritäten in der Beschäftigung mit Kulturgütern alle diese Einrichtungen in gewissem Ausmaß sammeln, bewahren, restaurieren, vermitteln und präsentieren. Filmsammelnde Institutionen sind sehr oft auch mit eigenen Bibliotheken ausgestattet, manchmal sind diese sogar ein integraler Bestandteil, wie zum Beispiel im Svenska Film Institutet, dem nationalen schwedischen Filmarchiv. Dort sind nicht nur Bücher und Zeitschriften zu finden, sondern dort können alle nicht audiovisuellen Bestände recherchiert werden, z.B. Fotos, Nachlässe, Special Collections.¹⁴⁶ Für andere skandinavische Länder, z.B. Norwegen finden sich oft ähnliche enge institutionelle Verflechtungen.

Auch wenn es aus Filmarchiv-Sicht verlockend ist, den Unterschied zwischen Bibliotheken und Archiven von der Art der Bestände (d.h. der Medientypen) her zu begreifen, so ist dieser Zugang doch nicht produktiv. Zielführender ist es, einen Blick auf den Sammlungsauftrag und die Politik der Zugänglichmachung zu werfen. Ein Archiv ist eine öffentliche oder private Einrichtung, deren Aufgabe es ist, Unterlagen des eigenen Trägers oder von Dritten für einen definierten Einzugsbereich zu bewerten, zu übernehmen, fachgerecht aufzubewahren, zu sichern, zu erschließen, zur Nutzung bereitzustellen und auszuwerten.¹⁴⁷

Im folgenden Kapitel möchte ich mich mit der Kooperation zwischen Bibliotheken und Filmarchiven befassen. Dabei schon vorweg: In den meisten Interviews gab es kaum Erfahrungsberichte dazu. Auch eventuelle Vorteile im Hinblick auf wechselseitige Verweise und Zugänglichmachung der Bestände, wurden nicht bemerkt. Vor allem, weil sich Filmarchive in einem sehr engen rechtlichen Korsett bewegen und nur gemeinfreie Werke publizieren können. Jedoch bestünde zweifellos Bedarf für eine Zusammenarbeit, so der Grundtenor in den Gesprächen. Was die Relevanz des Themas betrifft, gibt es vielleicht auch national geprägte Unterschiede. Radikalere Forderungen kommen zum Beispiel aus den USA. „It is suggested that, in a networked age, collaboration is no longer a choice“, beschreibt Novia die Situation für die dortigen

¹⁴⁵ Ebenda..

¹⁴⁶ Für mehr Information siehe: <http://www.filminstitutet.se/en/learn-more-about-film/The-library/>.

¹⁴⁷ Vgl. <https://www.archivportal-d.de/info/glossar> [letzter Zugriff 7.4.2016].

BAM-Einrichtungen.¹⁴⁸ Meine relativ ausführlichen Schilderungen an dieser Stelle sollen zum Verständnis der grundlegenden Problematik und vor allem der deutschen Spezifik bei der Bewahrung und Vermittlung des Filmkulturerbes beitragen. In den Interviews wurde auch immer wieder auf die unbefriedigende Situation hingewiesen, dass es für (Film-) Kultur keine zentrale Anlaufstelle gibt und sich dadurch unnötige parallele Arbeiten ergeben.

6.1 Das Filmarchiv

Das Bundesarchiv (BArch), die Stiftung Deutsche Kinemathek und das Deutsche Filminstitut als die drei größten deutschen Filmarchive sind im 1978 gegründeten Kinematheksverbund organisiert. Darüber hinaus sind weitere Partner kooptiert oder als Gäste involviert, wie z.B. das Filmmuseum Düsseldorf, das Filmmuseum München, das Filmmuseum Potsdam oder die Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung. Da es aufgrund der Kulturhoheit der Bundesländer in Deutschland kein nationales Filmarchiv gibt (anders als in der DDR, in der das Staatliche Filmarchiv eingerichtet war), erfüllen diese drei Einrichtungen die Funktion einer zentralen deutschen Kinemathek und eines Filmarchivs gemeinsam in folgender Arbeitsteilung:

Das Bundesarchiv als das zentrale deutsche Filmarchiv archiviert die deutsche Filmproduktion und macht das deutsche Filmerbe durch konservatorische Sicherung, Erschließung und Bereitstellung für die Öffentlichkeit nutzbar. Filmmuseum Berlin-Deutsche Kinemathek und Deutsches Filminstitut konzentrieren sich auf die Vermittlung lebendiger Filmkultur und historischen Fachwissens.¹⁴⁹

Darüber hinaus kommen noch spezifische Richtlinien oder Mission Statements zur Anwendung. Für das Bundesarchiv beispielsweise gilt als Rechtsgrundlage das Bundesarchivgesetz, in dem es heißt: „Das Archivgut des Bundes ist durch das Bundesarchiv auf Dauer zu sichern, nutzbar zu machen und wissenschaftlich zu verwerten“.¹⁵⁰ Archivgut wird in diesem Gesetz breitestmöglich verstanden und umfasst Akten, Schriftstücke, Karten, Pläne sowie Träger von Daten-, Bild-, Film-, Ton- und sonstige Aufzeichnungen.¹⁵¹ Die SDK beispielsweise, mit primär vermittelnden Aufgaben (laut Kinematheksverbund), wiederum listet in ihrer Satzung ein z.B. breites Spektrum an Dokumenten auf, bezieht sich aber eindeutig auf Materialien, die für die Filmgeschichte relevant sind:

¹⁴⁸ Novia, S. 3.

¹⁴⁹ <https://www.bundesarchiv.de/fachinformationen/01071/index.html.de> [letzter Zugriff 21.4.2016].

Ausführlicher sind die Aufgaben in der Vereinbarung festgelegt:

<https://www.bundesarchiv.de/imperia/md/content/abteilungen/abtfa/222.pdf> [letzter Zugriff 21.4.2016].

¹⁵⁰ <https://www.bundesarchiv.de/bundesarchiv/rechtsgrundlagen/bundesarchivgesetz/index.html.de> [letzter Zugriff 7.4.2016].

¹⁵¹ Vgl. ebenda.

die Entwicklung des deutschen und des ausländischen Films und Fernsehens zu dokumentieren und die dazu dienenden Materialien wie insbesondere Filme, Publikationen aller Art, Plakate, Fotografien, Zensur- und Bewertungsunterlagen, Produktionsunterlagen und technische Geräte zu sammeln, zu pflegen und der interessierten Öffentlichkeit zugänglich zu machen.¹⁵²

Zu den Vorschriften zur Filmarchivierung in Deutschland gab mir Babette Heusterberg detailliert Auskunft.¹⁵³ Zur Anwendung kommt zunächst das Filmfördergesetz, §21 (Archivierung), in dem es heißt:

- (1) Der Hersteller eines nach den Vorschriften dieses Gesetzes geförderten Films ist verpflichtet, der Bundesrepublik Deutschland eine technisch einwandfreie Kopie des Films in einem archivfähigen Format unentgeltlich zu übereignen, sofern diese Verpflichtung nicht schon anderweitig begründet ist. Näheres regeln Bestimmungen des Bundesarchivs.
- (2) Die Kopien werden vom Bundesarchiv für Zwecke der Filmförderung im Sinne dieses Gesetzes verwahrt. Sie können für die filmkundliche Auswertung zur Verfügung gestellt werden.¹⁵⁴

Die Filmfördereinrichtungen der Bundesländer haben das BArch ebenfalls als Archivierungsstelle benannt.¹⁵⁵ Darüber hinaus wird beim BArch seit 2013 eine Datenbank zur Pflichtregistrierung von Filmen inklusive Standortnachweis einer archivfähigen Kopie (dieser Standort ist nicht zwangsläufig das Bundesarchiv) mit dem Ziel der „Sicherung des nationalen Filmerbes“ geführt.¹⁵⁶

Es soll nicht verschwiegen werden, dass in den letzten Jahren Kritik an der Archivierungspraxis der BArch geäußert wurde, vor allem von Seiten der Filmhistoriker, die das Grundproblem im Zusammenschluss des Bundesarchivs der BRD mit dem Staatlichen Filmarchiv (SFA) der DDR nach der Wende sehen. Während das Bundesarchiv das zentrale Aktenarchiv des Bundes und seiner Vorgängereinstitutionen ist und bis zur Wende nur eine kleine (eher dokumentarische) Filmsammlung hatte, kam mit den Beständen des SFA eine historische Sammlung von Weltrang hinzu.¹⁵⁷ Wahl vergleicht die völlig unterschiedliche inhaltliche Ausrichtung der beiden Institutionen und die daraus folgenden aktuellen strukturellen Probleme bei der Übernahme der „neuen“ Aufgabe, Film als Kulturgut zu betreuen:

Das SFA war sicherlich kein paradiesischer Ort, aber es war international bestens vernetzt und machte eine seriöse und moderne Filmerbepolitik, die die aktive Akquise von deutschen Filmen im Ausland oder die Archivierung von deutschen Synchronisationen ausländischer Filme mit einschloss. Im Bundesarchiv-Filmarchiv wird eine solche Politik nicht betrieben, was in aller erster

¹⁵² <https://www.deutsche-kinemathek.de/ueber-uns/organisation-satzung> [letzter Zugriff 7.4.2016].

¹⁵³ Im Folgenden vgl. Experteninterview mit Babette Heusterberg sowie schriftliche Auskunft mit Hinweisen auf die Gesetzestexte und Bestimmungen.

¹⁵⁴ <http://www.ffa.de/ffg.html> [letzter Zugriff 21.4.2016].

¹⁵⁵ Vgl. <https://www.bundesarchiv.de/fachinformationen/01053/index.html.de> [letzter Zugriff 21.4.2016].

¹⁵⁶ Vgl. <http://www.pflichtregistrierung-film.bundesarchiv.de> [letzter Zugriff 21.4.2016].

¹⁵⁷ Vgl. Wahl 2014.

Linie an den Strukturen liegt: Filme sind keine Akten, die automatisch geliefert werden und die man dann nach bestimmten Regelungen kassiert oder archiviert – es sind Kulturgüter, die mit einer großen Portion Idealismus aktiv betreut werden müssen, was nur in einigermaßen selbständigen Strukturen und mit entsprechend ausgebildetem Personal machbar ist.¹⁵⁸

Er plädiert daher für eine Ausgliederung des Filmarchivs aus dem Bundesarchiv und weniger dessen, vom aktuellen Kooperationsvertrag vorgesehene, personelle und finanzielle Stärkung, denn: „Das zentrale deutsche Filmarchiv sollte die Speerspitze der internationalen Filmerbe-Bewegung bilden und nicht immer nur den Entwicklungen hinterher hinken“.¹⁵⁹

Obwohl sich die Aufgabenteilung des Kinematheksverbunds über die letzten Jahrzehnte mehr oder weniger bewährt hat, sind die Herausforderungen in der digitalen Ära ungleich größer. Bisher waren im Kinematheksverbund nur Einrichtungen vertreten, die sich hauptsächlich mit Film (in Inhalt und Material) beschäftigten. Außen vor bleiben weiterhin potentiell wichtige Partner wie Bibliotheken, Kunstmuseen und Universitäten, aber auch Film labore oder Filmstudios, die nicht nur inhaltlich beitragen könnten (z.b. zu Fragen der Digitalisierung, Langzeitarchivierung oder Vermittlung), sondern die selbst über die vergangenen Jahre oft umfangreiche Bestände an Filmmaterial (digital und analog) und film-bezogenen Dokumenten angesammelt haben. Da es neben dem Kinematheksverbund kaum andere öffentliche wahrnehmbare institutionenübergreifende Gremien zum Austausch gibt (ein Beispiel wäre das Netzwerk Mediatheken), ist die Situation keineswegs ideal. Gerade in der jüngsten Debatte um die Bewahrung des Filmerbes werden solche fehlenden Netzwerke und Strukturen in Deutschland bewusst.

Ein wichtiges Thema ist Langzeitarchivierung. In der digitalen Ära ist es nun zum ersten Mal möglich, Daten potentiell unendlich lang zu archivieren und jederzeit verlustfrei kopieren zu können, wie Jürgen Keiper schreibt. Er weist gleichzeitig auf die Probleme der im Prinzip unbegrenzten Archivierbarkeit hin:

Sie benötigt einen hohen Kontrollaufwand und ausgeklügelte technische Verfahren mit redundanten Ebenen zur Sicherstellung der verlustfreien Reproduktion. Das macht sie sehr teuer und führt zur unbequemsten Frage überhaupt: Wie viel ist uns der Langzeiterhalt von digitalen Artefakten wert?¹⁶⁰

Gerade Langzeitarchivierung wird aber, so scheint mir, in Filmarchiven immer noch hauptsächlich als Bewahrung des analogen Materials verstanden, während dieser Begriff in Bibliotheken einen relativ konkreten technischen Workflow beschreibt. In den meisten Fällen handelt es sich heutzutage um digitale Daten, die in bestimmten, dafür geeigneten Formaten gespeichert werden und deren Langzeitverfügbarkeit garantiert werden muss

¹⁵⁸ Ebenda.

¹⁵⁹ Ebenda.

¹⁶⁰ Jürgen Keiper: Das Erbe der Arche Noah: Archive, Wissen und Informationen. In: Paul Klimpel, Ellen Euler (Hg.): *Der Vergangenheit eine Zukunft. Kulturelles Erbe in der digitalen Welt*. Berlin: iRights.Media 2014, S. 42.

(z.B. durch Migration oder Emulation). Eines der bekanntesten Systeme für die Archivierung ist LOCKSS, das beispielsweise eine Speicherung der Daten an mehreren Orten vorsieht.¹⁶¹ Für den Filmbereich sind jedoch noch keine Standardformate oder Speichersysteme vorhanden bzw. ändern sich diese ständig, da es viel Einfluss aus der dynamisch operierenden Filmindustrie gibt. An dieser Stelle soll das deutsche Kompetenznetzwerk für Langzeitarchivierung nestor erwähnt werden, in dem sich auch eine Arbeitsgruppe zu audiovisuellen Medien gegründet hat.¹⁶² Eine weitere, internationale non-profit Organisation, die sich der Archivierung von digitalen audiovisuellen Medien widmet, ist PrestoCentre, ansässig in den Niederlanden, wobei in diesem Zusammenhang das zweijährige Projekt Presto4you besonders erwähnenswert ist.¹⁶³

6.2 Audiovisuelle Bestände in Bibliotheken

Es ist allgemein bekannt, dass nicht nur Filmarchive audiovisuelle Medien sammeln. Umfangreiche Bestände an analogen Filmen (35mm, 16mm oder Schmalfilmformate sowie Videoformate) und digitalen Materialien finden sich auch in Bibliotheken, Museen, Firmenarchiven, Privatsammlungen, Krankenhäusern, Schulen und vielen anderen Orten. Auch Bibliotheken verfügen oft über einen Bestand an DVDs und CDs, manchmal auch an VHS, der entweder in Form einer separaten Mediathek zugänglich oder in die einzelnen Fachbereiche je nach Thema des Films integriert ist. Manchmal sind solche Bibliotheken auch an Universitäten und Hochschulen zu finden, wie z.B. an der Filmuniversität Babelsberg, in der es eine Sammlung von Absolventenfilmen gibt. Vor allem in den USA gibt es eine langjährige Tradition in den Universitätsbibliotheken analoge Filmsammlungen aufzubauen, so hat z.B. die University of Indiana ein Moving Image Archive (IULMIA), in dem sich ca. 86.000 Filme befinden.¹⁶⁴ Im Folgenden beschränke ich mich auf öffentliche Bibliotheken, obwohl mir bewusst ist, dass man in eine umfassende Betrachtung auch z.B. die Deutsche Nationalbibliothek, die Bayerische Staatsbibliothek oder die Staatsbibliothek zu Berlin einbeziehen müsste. Meine Interviewpartner habe ich jedoch nach Bekanntheitsgrad und Umfang der vorhandenen Mediathek im Haus bewusst ausgewählt.

6.2.1 Öffentliche Bibliotheken

Der große Unterschied zu Filmarchiven besteht sicherlich in der Ausrichtung auf die flächendeckende Versorgung der Bevölkerung mit Medien. Filme (als DVD und Blu-ray, manchmal auch noch VHS) gehören mit zu den am häufigsten genutzten (in der Regel:

¹⁶¹ Für mehr Information siehe: <http://www.lockss.org/> [letzter Zugriff 16.4.2016].

¹⁶² Mit einem, wie ich finde, eher unglücklichen Namen „AG Media“. Für mehr Information siehe: <https://wiki.dnb.de/display/NESTOR/AG+Media> [letzter Zugriff 17.4.2016].

¹⁶³ Für mehr Information siehe: <https://www.prestocentre.org/4u/about> [letzter Zugriff 17.4.2016].

¹⁶⁴ Vgl. <https://libraries.indiana.edu/iulmia> [letzter Zugriff 21.4.2016].

ausgeliehenen) Beständen in öffentlichen Bibliotheken. Zwei Beispiele für besonders umfangreiche Sammlungen sollen hier erwähnt werden: Die Cinemathek an der Zentral- und Landesbibliothek in Berlin (ZLB) und die Fachabteilung Film an der Zentralbibliothek der Bücherhallen Hamburg. Im Jahr 2015 gab es beispielsweise in den Bücherhallen Hamburg bei einem Bestand von 22.664 DVDs und Blu-rays (Stand 31.12.2015) 571.017 Ausleihen.¹⁶⁵ Besonders stolz ist man dort auf den umfangreichen Bestand an Originalfassungen in 80 Sprachen neben den vorhandenen deutschen Sprachfassungen. Der Leiter Peter Bossen sieht die Aufgabe von Bibliotheken auch darin, für Filmkultur und -geschichte die Vermittlung zu übernehmen, da sich die Filmarchive seiner Meinung nach vor allem um die Sammlung und Archivierung der Originalmaterialien kümmern sollen.¹⁶⁶ Er sieht allerdings innerhalb der Bibliotheken immer noch viele Berührungängste bzw. Nichtwissen, was den Umgang mit audiovisuellen Medien angeht. Daher werden audiovisuelle Medien oft nicht in den Sammlungsauftrag aufgenommen und vor allem nicht gezielt gesammelt: „Das hat manchmal auch etwas Beliebiges. Das Selbstverständnis der Bibliotheken müsste noch viel mehr in Richtung der Bücherhallen gehen, d.h. sich auch selbst damit beauftragen“.¹⁶⁷ Oft fühlen sich Bibliotheken (auch Nationalbibliotheken) für Film prinzipiell nicht zuständig. Erwähnen möchte ich in diesem Zusammenhang beispielsweise die knappe Auskunft der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB) auf meine Interviewanfrage, in der mir mitgeteilt wurde, dass Filme laut §43a (1) des österreichischen Mediengesetzes nicht in die Ablieferungspflicht fallen und daher von der ÖNB außer in wenigen Ausnahmefällen nicht gesammelt werden. Daher würde man mir inhaltlich leider nicht weiterhelfen können.¹⁶⁸ Für das Filmerbe ist das umso bedauerlicher, da es in Österreich auch kein nationales Filmarchiv gibt. Bossen betont, dass die Arbeitsgänge und Kompetenzen für eine Filmabteilung sich stark von denen im Printmedienbereich unterscheiden und auch die Vermittlung anders gestaltet werden müsse, daher sind logische Partner innerhalb von öffentlichen Bibliotheken oft die Kinder- und Jugendabteilung oder die Musikabteilung. Aber auch wenn Filmbestände vorhanden sind, dann verstehe man sich meist leider nicht als Mediathek, wie Bossen bedauert. Er betont noch einmal die diesbezügliche Verantwortung der öffentlichen Bibliotheken, da wissenschaftliche Bibliotheken nicht für alle zugänglich seien.¹⁶⁹

Auch Anna Bohn unterstreicht die Bedeutung von AV-Medien für öffentliche Bibliotheken. Wie man auf der Webseite der ZLB nachlesen kann, sind mehr als 65.000 Filme auf über 49.000 DVDs und über 5.000 Blu-rays frei zugänglich und ausleihbar. Daneben gibt es noch 21.000 VHS mit zum Teil seltenen Filmen, die aus dem

¹⁶⁵ Vgl. schriftliches Dokument von Peter Bossen.

¹⁶⁶ Vgl. Experteninterview mit Peter Bossen.

¹⁶⁷ Ebenda.

¹⁶⁸ Auskunft laut Email vom 15. Februar 2015, Name der Autorin bekannt.

¹⁶⁹ Vgl. ebenda.

Außenmagazin bestellt werden können.¹⁷⁰ Dabei sollten wir Film so breit wie möglich verstehen, nicht mehr nur als Kunstprodukt, sondern als Teil der Informationsvermittlung und gerade hier sind die Bibliotheken wichtig.¹⁷¹ Da Bibliotheken für publizierte Medien zuständig sind, bezieht sich die Verantwortung der Bibliotheken derzeit noch vor allem auf Vervielfältigungsträger. Es ist jedoch bereits jetzt absehbar, dass sich durch die Verfügbarmachung von AV-Inhalten über Streaming Video-on-Demand die Zugangsformen zu Filmen und damit auch das Aufgabengebiet der Bibliotheken stark erweitern werden. Auch im Bereich der digitalen Kopien von Filmen und multimedialen Publikationen unter Einbindung von bewegten Bildern muss es gesetzliche Regelungen geben, wie diese Medien in den Bibliotheken künftig gesammelt und verfügbar gemacht werden können.

6.2.2 Wissenschaftliche Bibliotheken

Für die wissenschaftlichen Bibliotheken ergibt sich ein gänzlich anderes Bild. Die Sammlung von Filmen als Primärquelle der Filmwissenschaft oder Filmgeschichte bzw. der Wissenschaftsgeschichte allgemein scheint nicht unbedingt von den Bibliotheken wahrgenommen zu werden. Wie Anna Bohn ausführt, können Filme in allen Wissenschaftsbereichen im Prinzip auch Primärquellen sein, z.B. zur Geschichte des Holocaust die Filme über die Konzentrationslager, zur Theater- und Tanzwissenschaft die als Bewegtbild veröffentlichten Aufführungen, etc. Sie würde das Thema daher noch etwas weiter sehen, es betrifft ihrer Ansicht nach nicht nur die Film- und Medienwissenschaft, sondern z.B. auch die Geschichtswissenschaften, die Medizin, Naturwissenschaften und andere Disziplinen.¹⁷²

An Universitäten sind Mediensammlungen auch abseits des offiziellen Bibliothekskatalogs einer Universitätsbibliothek vorhanden, z.B. an den philologischen Instituten, die oft eher beiläufig zu eigenen Studienzwecken entstanden sind. Darunter finden sich dann z.B. rare, aus dem Fernsehen auf VHS aufgenommene Sendungen, aber auch von DVD kopierte Materialien. Die Lehrenden und Studierenden mussten die Filme dann in meist schlechter Qualität und innerhalb eines unklaren Rechtsrahmens ansehen. Für die Studierenden der Filmwissenschaft oder einem Filmschwerpunkt in einer Philologie bedeutet es jedoch, sich die Primärdokumente in Eigeninitiative organisieren zu müssen oder eben das Glück zu haben, dass es engagierte Lehrende auf dem eigenen Institut gibt, die ein internes Medienarchiv aufgebaut haben. Indirekt hat die Universität in solchen Fällen damit die Aufgabe der „Medienversorgung“ an die Kinos oder die Mediatheken der öffentlichen Bibliotheken weitgehend abgegeben.

Für die Literaturversorgung zur Filmwissenschaft sind die neu eingerichteten Fachinformationsdienste (FID) zuständig, die gerade an zwei Standorten aufgebaut werden. An der Universitätsbibliothek Frankfurt am Main wurde das Projekt FID

¹⁷⁰ <http://www.zlb.de/fachinformation/spezialbereiche/cinemathek.html> [letzter Zugriff 21.4.2016].

¹⁷¹ Vgl. Experteninterview mit Anna Bohn.

¹⁷² Kommunikation per Email mit Anna Bohn am 9.5.2016.

„Darstellende Kunst“¹⁷³ beantragt, das seit 2015 läuft. Allerdings befasst man sich laut Projektbeschreibung dann nur mehr mit Theater und Tanz, obwohl Film bisher ein integraler Bestandteil des bisherigen Sondersammelgebietes „Theater und Filmkunst“ war. Daneben gibt es noch die virtuelle Fachbibliothek „medien buehne film“.¹⁷⁴ Außerdem hat die Universitätsbibliothek Leipzig einen FID „Medien- und Kommunikationswissenschaften“ eingerichtet und bereits als Beta-Version online recherchierbar gemacht.¹⁷⁵ Auch das KOBV-Portal bietet eine Übersicht einiger Mediatheken und verlinkt direkt zu den Datenbanken der einzelnen Institutionen.¹⁷⁶ Die Recherche nach filmbezogener Literatur (von den Primärwerken ganz zu schweigen) an wissenschaftlichen Bibliotheken gestaltet sich somit etwas unübersichtlich und setzt spezifisches Vorwissen voraus, z.B. muss man wissen, an welcher Universität sich ein Sondersammelgebiet zu Film befand bzw. gerade ein FID aufgebaut wird. Manch eine/r wird auch auf Bibliotheken an Filmarchiven und -museen zurückgreifen. Diese Bestände sind jedoch nicht immer in Verbundkataloge integriert

Abseits der Filmwissenschaft sieht die Lage etwas besser aus, vor allem im sozial- oder naturwissenschaftlichen Bereich. Hier werden von einigen wissenschaftlichen Bibliotheken in letzter Zeit gezielte Schwerpunkte bei der Sammlung und Erschließung gesetzt, z.B. für die qualitative Sozialforschung, in der auch audiovisuelle Dokumente verwendet werden.¹⁷⁷ Aber nicht nur in den Geisteswissenschaften oder den Sozialwissenschaften wird Bewegtbild als Forschungsmaterial eingesetzt, sondern auch in den Naturwissenschaften oder in der Medizin. Dabei werden zum Beispiel hochauflösende Bilder aneinandergereiht, und ergeben dadurch auch eine Art Film bzw. eine Visualisierung.¹⁷⁸

Es liegt auf der Hand, dass die Erschließung und Anreicherung mit Annotationen und Metadaten von Filmen eine besondere Herausforderung ist, der man heutzutage auch mit automatischen Werkzeugen begegnen möchte. Filmarchive, aber vor allem die TV-Archive könnten hier beratend mitwirken und Erfahrungen austauschen, wenn nicht sogar gemeinsame Projekte anstoßen. Allerdings soll auch gesagt werden, dass es Filmarchiven tendenziell schwerfällt, Filmwerke als „Daten“ zu begreifen, wohingegen man in TV-Archiven weniger Berührungsängste mit der Umwandlung und Segmentierung in kleinere Teile von Filmwerken kennt: „There is a certain defensiveness from film archives, and

¹⁷³ Für mehr Information siehe: <http://www.ub.uni-frankfurt.de/theater/fid.html> [letzter Zugriff 21.4.2016].

¹⁷⁴ Für mehr Information siehe: <http://www.medien-buehne-film.de> [letzter Zugriff 21.4.2016].

¹⁷⁵ Seit dem 1. April 2016 ist die Betaversion offiziell freigeschaltet: <http://adlr.link> [letzter Zugriff 21.4.2016].

¹⁷⁶ Für eine Übersicht zu den zehn Datenbanken zu DVD/Video im KOBV: http://vs13.kobv.de/V?func=meta-1&portal=KOBV&institute=KOBV&mode=advanced&group_number=000026953 [letzter Zugriff 21.4.2016].

¹⁷⁷ Vgl. Experteninterviews mit Wolfram Horstmann und Margret Plank.

¹⁷⁸ Vgl. Experteninterview mit Wolfram Horstmann.

some people cross over more easily and others don't. The fact is that tools for dissection are perceived as useful for the user“.¹⁷⁹

An der Technischen Informationsbibliothek (TIB) Hannover sammelt man generell Filme aus dem Bereich Wissenschaft mit Schwerpunkt auf MINT-Fächern, so zum Beispiel Lehrfilme, Hochschulfilme, Vorlesungsaufzeichnungen, Konferenzaufzeichnungen, Interviews mit wissenschaftlichen Partnern oder auch gefilmte wissenschaftliche Experimente. Diese Filme gelten als Forschungsdaten, die weiter verarbeitet werden können. Seit 2014 ist das TIB|AV-Portal online, ein Portal für audiovisuelle Medien, das State-of-the-Art-Multimedia-Retrieval-Verfahren und semantische Analyse verbindet.¹⁸⁰ Vor allem liegt den Betreibern das Thema Usability am Herzen, daher werden die Nutzer bei den Projekten von Anfang an miteinbezogen.¹⁸¹ Die TIB hat darüber hinaus das analoge filmische Erbe des früheren Instituts für Wissenschaftlichen Film (jetzt IWF Wissen und Medien) übernommen, das zuvor in Göttingen ansässig war. Dieser Bestand umfasst 10.000 bis 11.000 analoge Filme, von denen 60% schon digitalisiert wurden. Diese Filme sollen für Forschung und Lehre zur Verfügung zu stehen, was neben der Digitalisierung auch die Rechteverhandlungen mit den Autorinnen und Autoren mit einschließt, die man dazu anhält unter CC-Lizenzen zu veröffentlichen.¹⁸²

Grundsätzlich kann man vielleicht festhalten, dass wissenschaftliche Bibliotheken wie z.B. die SUB Göttingen verstärkt auf diverse Services im Bereich Multimedia und E-Learning setzen. Dort unterstützt ein Team von Video-und Audiotechnikern die Studierenden und Lehrenden der Universität bei der Produktion von eigenen Videos,¹⁸³ die dann auch über einen Youtube-Kanal zugänglich sind.¹⁸⁴ Auch an der TIB Hannover werden übrigens mit großem Erfolg Workshops für Wissenschaftler angeboten.¹⁸⁵

¹⁷⁹ Telefonisches Gespräch mit Erwin Verbruggen vom 4. April 2016.

¹⁸⁰ Vgl. <https://av.tib.eu/?40> [letzter Zugriff 21.4.2016].

¹⁸¹ <http://blogs.tib.eu/wp/tib/2014/05/30/drei-fragen-an-margret-plank/> [letzter Zugriff 21.4.2016].

¹⁸² Vgl. Experteninterview Margret Plank.

¹⁸³ Vgl. Experteninterview mit Wolfram Horstmann.

¹⁸⁴ <https://www.youtube.com/user/unigoettingen> [letzter Zugriff 19.4.2016].

¹⁸⁵ Vgl. Experteninterview mit Margret Plank.

7. Erschließung

In Bibliotheken haben sich über den langen Zeitraum ihres Bestehens klare Strukturen entwickelt, die zur Beschreibung ihrer Objekte dienen können. Üblicherweise unterscheidet man dabei in die Formalkriterien (Formalerschließung) und Sachkriterien (Sacherschließung). Einen eindrücklichen Überblick von der Fülle an Standards gibt die farbenprächtige Visualisierung „Seeing Standards: A Visualization of the Metadata Universe“.¹⁸⁶ Dort werden die einzelnen Standards sowohl in unterschiedlichen Domänen (z.B. Moving Images), Communities (z.B. Museum, Archiv, Bibliothek) als auch nach Funktion (z.B. kontrolliertes Vokabular) und Zweck (z.B. deskriptive Metadaten, strukturelle Metadaten) angeordnet. Die Autorin Jenn Riley hat darüber hinaus alle 105 Standards, die in die Liste aufgenommen sind, auf ihre Stärken geprüft und das Ergebnis in die grafische Darstellung einfließen lassen. Ihr Ziel war die praktische Hilfestellung beim Auswahlprozess, wie sie schreibt: „This visual map of the metadata landscape is intended to assist planners with the selection and implementation of metadata standards“.¹⁸⁷

Seit den 1990er Jahren gibt es auch für digitale Daten Datenmodelle, die von Bibliotheksdaten inspiriert wurden. Schemata wie Dublin Core betrachten beispielsweise ein digitales Dokument vergleichbar einem Printexemplar, das in den Regalen der Bibliothek physisch vorhanden ist.¹⁸⁸ Das heißt, es wird üblicherweise jeweils ein neuer Eintrag angelegt und kein Bezug zwischen den Werken hergestellt. Diese Art der Katalogisierung funktioniert sehr gut für einzelne Kataloge, wird aber sehr problematisch, wenn mehrere Sammlungen gemeinsam verwaltet werden sollten. Später wurde der Begriff des Werks als Referenzpunkt zentral, unter dem unterschiedliche Printausgaben oder Medientypen gesammelt werden konnten, während sich Dublin Core auf die Beschreibung von Manifestationen konzentriert.¹⁸⁹ Nach wie vor besteht die Herausforderung jedoch darin, unterschiedliche Editionen und Varianten im Hinblick auf die Verfasser und das Erscheinungsdatum in ihrer Abhängigkeit zu anderen, ähnlichen Werken einzuordnen.¹⁹⁰ Im Jahr 1998 wurde dann mit dem FRBR-System (Functional Requirements for Bibliographic Records) ein alternativer Zugang entwickelt, der es erlaubte, Metadaten auf vier Ebenen zu beschreiben. Dann werden diese Ebenen mit

¹⁸⁶ Für mehr Information siehe: <http://www.dlib.indiana.edu/~jenlrile/metadatamap/seeingstandards.pdf> [letzter Zugriff 22.4.2016].

¹⁸⁷ Ebenda.

¹⁸⁸ Vgl. Thelma Ross, Detlef Balzer, Stephen McConnachie: The EN 15907 moving image metadata schema standard and its role in a digital asset management infrastructure. In: *Journal of Digital Media Management*, 2, 3 (2013), S. 253.

¹⁸⁹ Vgl. Martha Yee: Can Bibliographic Data be Put Directly onto the Semantic Web. In: *Information Technology and Libraries*, 28, 2 (2009), S. 58.

¹⁹⁰ Vgl. Ross, Balzer, McConnachie, S. 253.

Work, Expression, Manifestation und Item definiert, wobei Work als eine vollkommen abstrakte Einheit verstanden wird, die selbst kein physisches Medium darstellt.¹⁹¹

7.1 Metadatenstandards für Film

Die Verwaltung von audiovisuellen Medien stellt spezifische Herausforderungen an die Formal- und Sacherschließung, vor allem dann, wenn man gezwungen war, den im Bibliotheksbereich verwendeten flachen Hierarchien zu folgen. Oft sind nämlich Filmarchive in ein Bibliothekssystem eingebunden wie z.B. das Pacific Film Archive in Berkeley. Andere Filminstitutionen verwenden beispielsweise städtische Museumssysteme, wie z.B. das Filmmuseum Düsseldorf, was ebenso problematisch ist. Filmkatalogisierung wird außerdem nicht selten von Personal ausgeführt, das im Bibliothekswesen ausgebildet wurde, eine Tatsache, die durchaus nicht immer als ideal angesehen wird.¹⁹² Dazu kommt erschwerend hinzu, dass das Fehlen eines praktikablen und verbindlichen internationalen Standards für den Filmbereich dazu geführt hat, dass eine Vielfalt an Datenbanksystemen und Datenmodellen im Einsatz ist. Datenaustausch wird in einer solchen Situation nahezu unmöglich.

Filmwerke zeichnen sich durch gewisse Besonderheiten aus, die bei der Aufnahme und Erschließung berücksichtigt werden müssen, um sinnvolle und vergleichbare Einträge generieren zu können:

Bei der analogen Filmproduktion fallen üblicherweise mehrere „Generationen“ an Materialien an, z.B. ausgehend vom Originalnegativ werden mehrere Negative und Positive hergestellt, die in unterschiedlichen Versionen weiterverwendet werden (z.B. Schnittkopie, Nullkopie, Vorführkopie). Dazu kommen die jeweiligen Tonelemente, Outtakes, Titelsequenzen, Materialien für Spezialeffekte und Digitalisate etc.¹⁹³

Nach wie vor besteht die Herausforderung für Metadatenschemata darin, diese Hierarchie und die Beziehungen zum Hauptwerk korrekt abbilden zu können. Erst jüngere Entwicklungen schaffen Abhilfe. Auf Initiative des DIF¹⁹⁴ wurde im Jahr 2010 ein umfangreicher Metadatenstandard für die Identifizierung von Filmwerken (DIN EN 15907:2010, hier in der Folge CEN 15907) vorgestellt und unter den europäischen

¹⁹¹ Das ist natürlich eine sehr verkürzte Darstellung, nach wie vor bestehen Probleme mit FRBR (vgl. Yee, S. 57).

¹⁹² Vgl. Experteninterview mit Michael Loebenstein.

¹⁹³ Adelheid Heftberger, Markus Krottenhammer: „Filmarchive sind wie Ozeandampfer“ – Bewahren und Präsentieren zwischen Aufbruch und Tradition. In: Markus Seidl, Grischa Schmiedl (Hg.): *Forum Medientechnik – Next Generation, New Ideas*. Beiträge der Tagung 2014 an der Fachhochschule St. Pölten. Glückstadt: Verlag Werner Hülsbusch 2014, S. 127.

¹⁹⁴ Das Comité Européen de Normalisation (CEN), siehe: <http://www.cen.eu/Pages/default.aspx> [letzter Zugriff 22.4.2016].

Filmarchiven zum Teil mit großem Erfolg disseminiert.¹⁹⁵ Der Standard folgt FRBR und beruht auf vier Ebenen: Cinematographic work, Variant (optional), Manifestation und Item. Die Variante ist als optional vorgesehen, da es unterschiedliche Ansichten darüber gibt, was als Variante eines Filmwerks zu verstehen ist.¹⁹⁶ Übrigens hat sich das BArch-Filmarchiv dafür entschieden, nur die Variante und nicht die Manifestation wie die anderen Filmarchive bisher zu verwenden.¹⁹⁷ Ob hier in Zukunft Probleme beim Datenaustausch zu erwarten sind, bleibt abzuwarten. Der CEN 15907 ist primär ein Standard zur Datenstrukturierung und man geht davon aus, dass er ausreicht, um ein Datenbankschema für deskriptive Metadaten entwickeln zu können.¹⁹⁸ Darüber hinaus erhofft man sich auch Interoperabilität, d.h. eine bestmögliche Zuordenbarkeit der Metadaten und geringen Genauigkeitsverlust beim Übertrag von einer Datenbank in eine andere. Im Mai 2016 erschien auch das neue Cataloguing Manual der FIAF, das eine komplette Überarbeitung der bestehenden Regeln aus den 1990er Jahren ist und auf den CEN 15907 Standard Bezug nimmt.¹⁹⁹ Die Entitäten und deren Beziehungen zueinander in CEN 15907 sind in der Abb. 1 grafisch dargestellt, während die darauffolgende Abb. 2 im Vergleich dazu die FRBR-Struktur zeigt.

¹⁹⁵ Dieser Standard wurde vom Europäischen Komitees für Standardisierung (CEN) in zwei Teilen vorbereitet, der DIN EN 15744:2009 als Minimum-Set und der ausführlichere DIN EN 15907:2010). Mehr Information zum Standard hier: http://filmstandards.org/fsc/index.php/EN_15907 [letzter Zugriff 22.4.2016].

¹⁹⁶ Vgl. Heftberger, Krottenhammer, S. 127.

¹⁹⁷ Vgl. Experteninterview mit Babette Heusterberg bzw. Auskunft im BArch.

¹⁹⁸ Vgl. Ross, Balzer, McConnachie, S. 256.

¹⁹⁹ Für mehr Information siehe: <http://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/Cataloguing-Manual.html> [letzter Zugriff 11.5.2016].

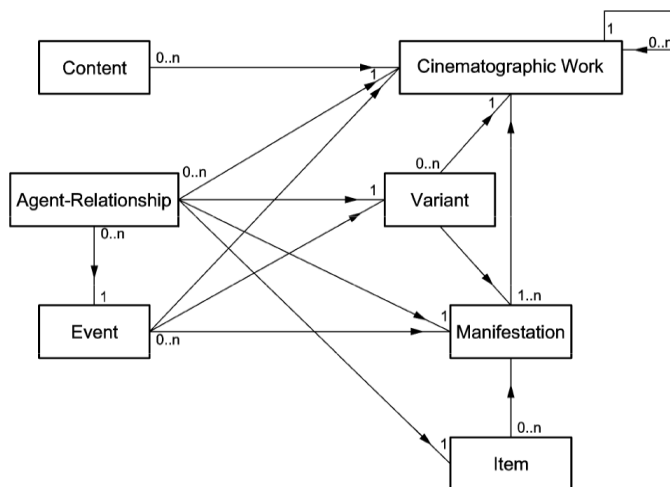


Abbildung 1: Grafische Darstellung der Elemente des Metadatenstandards CEN 15907.²⁰⁰

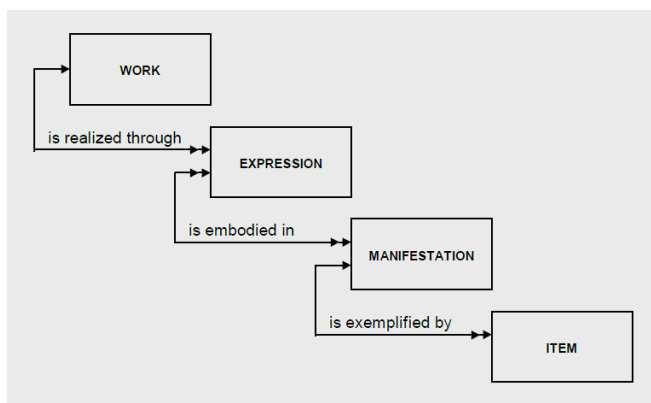


Abbildung 2: Grafische Darstellung des FRBR-Standards: Entitäten und Hauptbeziehungen.²⁰¹

Die Autoren des Standards sehen schon voraus, dass eine größtmögliche terminologische Anpassung an andere Wissensdomänen gewisse Unschärfen in anderen Bereichen mit sich bringen wird, wie zum Beispiel die Verwendung von Begriffen wie Agent und Event.²⁰² Außerdem gibt es wichtige Aufgaben, die noch nicht gelöst sind, wie zum Beispiel die Erstellung von kontrollierten Vokabularen und detaillierten Item-level Datenelementen, im Besonderen für die Beschreibung von digitalen Files.²⁰³ Nicht

²⁰⁰ Entnommen von der Webseite: <http://filmstandards.org/fsc/index.php/File:EN15907-ER-diag-CEN.png> [letzter Zugriff 22.4.2016].

²⁰¹ Functional Requirements for Bibliographic Records. IFLA UBCIM Publications – New Series Nr. 19. München: K.G. Saur 1998, S. 13. URL: http://filmstandards.org/fsc/index.php/The_case_for_reference_models [letzter Zugriff 22.4.2016].

²⁰² Vgl. Ross, Balzer, McConnachie, S.256.

²⁰³ Vgl. ebenda.

vergessen werden darf auch die Tatsache, dass neben offiziellen Standardisierungsbestrebungen auch von der Industrie laufend de facto Standards entwickelt und wieder abgelöst werden z.B. SMPTE oder MPEG, was gerade für den audiovisuellen Bereich große Herausforderungen an Archive stellt, da diese ständig mit neuen (Metadaten)Formaten konfrontiert sind, manche davon sogar verschlüsselt wie z.B. DCPs für den Kinobetrieb, die an Archive abgegeben werden.

Die Filmarchive widmen sich in den letzten Jahren nun verstärkt der Implementierung des CEN 15907 und der gleichzeitigen Migration ihrer Daten in neue Datenbanksysteme, vor allem mit dem Ziel, ihre Metadaten publizieren oder austauschen zu können. Die SDK und das DIF haben ein Produkt der Firma Adlib gewählt,²⁰⁴ während das BArch sich für das BASYS (Bundesarchivsystem) entschieden hat, eine eigens entwickelte fachspezifische Anwendung, die nach mehrjähriger Entwicklung im Januar 2016 in Betrieb genommen wurde.²⁰⁵ Auch Digitalisate werden im BArch erstmals mit BASYS-3-Film (METAdaten) verwaltet, sind aber nicht aus der Anwendung heraus ansehbar. Das Digitale Magazin und das Digitale Filmarchiv befinden sich dagegen erst im Aufbau.²⁰⁶

Diese erfreulichen Entwicklungen sollen allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Filmarchive auf lange Jahre des Stillstands in diesem Bereich zurückblicken müssen, seit im Jahr 1992 ein mittlerweile komplett vergessenes Projekt ins Leben gerufen wurde, die Joint European Filmography (JEF).²⁰⁷ Der Zeitpunkt für eine Neuaufnahme wäre aber günstig, denn:

Many of the technical problems that the project faced, as outlined by coordinator Geoffrey Nowell-Smith, could be more easily solved nowadays, such as the issue of different “versions” that has been adequately accounted for with the EN 15907 metadata standard. Also the internet would provide a much more appropriate (and efficient) access platform that the “reasonably priced” CD Nowell-Smith had considered.²⁰⁸

Lobenswerte Initiativen wie VIAF (Virtual International Authority File)²⁰⁹, die GND (Gemeinsame Normdatei)²¹⁰ unter anderem zur Bereitstellung von Personennormdaten

²⁰⁴ Für mehr Information siehe: <http://www.adlibsoft.com/> [letzter Zugriff 22.4.2016].

²⁰⁵ Vgl. Experteninterview mit Babette Heusterberg. Für mehr Information siehe: <https://invenio.bundesarchiv.de/basys2-invenio/main.xhtml> [letzter Zugriff 22.4.2016].

²⁰⁶ Vgl. ebenda.

²⁰⁷ Für mehr Information siehe: Geoffrey Nowell-Smith: The Joint European Filmography (JEF). In: Catherine A. Surowiec (Hg.): *The Lumiere Project. The European Film Archives at the Crossroads*. Lissabon: The LUMIERE Project 1996, S. 169-173.

²⁰⁸ Oliver Hanley, Adelheid Heftberger: Digitální přístup k archivním sbírkám spojeným s filmem pohledem zasvěcených [Some Insider Thoughts on Digital Access to Film-Related Archival Collections]. In: *Illuminace – The Journal of Film Theory, History and Aesthetics*, 2 (2015), zitiert aus dem englischen Manuskript vor der Übersetzung, S. 15.

²⁰⁹ Für mehr Information siehe: <https://viaf.org/> [letzter Zugriff 14.5.2016].

oder ORCID²¹¹ für Forscher und Forscherinnen, bieten den Filmarchiven wertvolle Normdaten, leider ist die Überlappung mit filmbezogenen Daten immer noch sehr gering. Andererseits entstehen parallel riesige Datenmengen von filmografischen Einträgen auf Plattformen wie der Internet Movie Database (IMDb) oder Wikipedia, die von Anwendern in mehr oder weniger guter Qualität generiert werden. Im folgenden Kapitel sollen die Antworten auf meine diesbezüglichen Fragen an die Interviewpartner zur inhaltlichen Erschließung, Verbundkatalogisierung und zu einer möglichen Übernahme von Fremddaten in die eigene Datenbank zusammengefasst werden.

7.2 Formalerschließung

Beginnen möchte ich mit der Formalerschließung, genauer gesagt mit einer Bestandsaufnahme des bisher praktizierten Datenaustauschs sowohl innerhalb der Filmarchive als auch Kooperationen zwischen Bibliotheken und Filmarchiven. Alle meine Gesprächspartner aus Filmarchiven waren sich darin einig, dass die momentane Katalogisierungspraxis weder ökonomisch noch fachlich zu rechtfertigen sei. Am prägnantesten drückte es Jürgen Keiper aus, der sich schon lange mit notwendigen Strukturen für Datenaustausch beschäftigt, und nicht ohne Grund das richtungsweisende Projekt Filmportal.de am DIF mitbegründet hat: „Archivarische Arbeit bedeutet unbedingt die Arbeit mit Normdaten. Es ist ein Skandal, dass das was seit den 1970er Jahren im Bibliotheksbereich üblich ist, nämlich mit Normdatenübernahme zu arbeiten, im Filmbereich nicht möglich ist“.²¹²

Man könne daher gut erkennen, dass der Filmbereich immer hinten dran sei, wohingegen Bibliotheken aufgrund ihrer Geschichte und Personalausstattung einen Vorsprung hätten, aber das würde natürlich nicht erklären, „warum man vorhandene Konzepte dann 40 Jahre in die Gefriertruhe legt“, so Keiper, „das hat dann mit den Institution zu tun, mit den Personen, etc.“²¹³ Aber er ist überzeugt, dass man irgendwann seitens der Politik nachfragen wird, warum man kontinuierlich Doppelaufnahmen oder doppelte Digitalisierungen macht, denn diese müsse das ja bezahlen.²¹⁴ Im Jahr 2016 sei die Vernetzung von Ressourcen essentiell, wohingegen es momentan eher nach einer Verschwendung derselben aussieht. Ein Grund dafür, warum vor allem Archive keine Zugpferde der digitalen Revolution sind, liegt nämlich nicht nur in nostalgischer Sehnsucht nach dem physischen, analogen Objekt begründet. Bei allem Fortschrittsoptimismus und dem Verständnis für die Vorteile der globalen Vernetzung darf nicht vergessen werden, dass der analoge Backlog der Digitalisierung immens groß

²¹⁰ Für mehr Information siehe:

<https://wiki.dnb.de/display/ILTIS/Informationsseite+zur+GND;jsessionid=7AD34DC142D95731A6484DA7006D662B.prod-worker6> [letzter Zugriff 14.5.2016].

²¹¹ Für mehr Information siehe: <http://orcid.org/> [letzter Zugriff 14.5.2016].

²¹² Experteninterview mit Jürgen Keiper.

²¹³ Ebenda.

²¹⁴ Vgl. ebenda.

ist, und die Institutionen dadurch gezwungen sind, zwei parallele Systeme am Laufen zu halten. Erschwert wird diese Arbeit dadurch, dass menschliche Ressourcen in hohem Maße gebunden sind, z.B. bei der Katalogisierung und Erschließung. Anders gesagt, könnten eine Fremddatenübernahme oder Initiativen wie Crowd Sourcing durchaus auch wieder mehr Zeit für die Arbeit an den Objekten bzw. für die Entwicklung von innovativen Ausstellungen und Präsentationen freistellen.

Auch Babette Heusterberg argumentiert ähnlich wie Keiper, immerhin werden die Archive ja von der gleichen Stelle gefördert oder bezahlt.²¹⁵ Allerdings schränkt sie bei der Frage nach Verbundkatalogisierung ein, dass es dann klare Strukturen und Kompetenzen geben müsse, z.B. dahingehend wer die Datensätze schlussendlich prüft und die Normdaten festlegt bzw. erstellt.²¹⁶ Generell haben sich aber alle Beteiligten sehr positiv gegenüber der Idee einer Art Verbundkatalogisierung innerhalb der Filmarchive geäußert, da allen klar ist, welche Vorteile eine solche Struktur nicht nur hinsichtlich einer Zeitersparnis bringen würde. Ein Schritt in Richtung Datenaustausch wäre auch ein wichtiges Signal an die Bevölkerung und Fördergeber dahingehend, dass sich Filmarchive langsam von ihrem schlechten Ruf befreien, nur die Gatekeeper ihrer Bestände zu sein und sich notorisch gegen Öffnung und Transparenz zu wehren.²¹⁷ Auch der Filmhistoriker Nico de Klerk beschreibt die gemeinhin wahrgenommene Zugangskontrolle der Filmarchive als Gefahr: „This is a circumstance that potentially has serious consequences for their relevance. Because if they fail to update the public about new data, insights or developments, they impede their own functioning as institutes of expertise and risk to lose the trust invested in that expertise by the public“.²¹⁸

Das deutsche Projekt „Bestandskatalog“, gefördert mit 200.000 Euro, ist wie gesagt ein erster Schritt dazu. Basierend auf der 1999 erstellten Deutschen Filmografie (DEFI), in der Angaben zur Identifikation von 17.858 deutschen Spielfilmen vorhanden sind und dessen Korpus auch die Grundlage von Filmportal.de bildete, bereiten nun die SDK und das DIF einen Bestandskatalog vor, der erstmals die Daten der beiden Institutionen zusammenführen wird.²¹⁹ Anschließend sollen auch die Bestände des BArch eingebunden werden. Heusterberg sieht den Bestandskatalog als einen ersten wichtigen Schritt, da dabei auch Materialeigenschaften erfasst werden. Und: „Später soll sicher auch darüber nachgedacht werden, dass man nicht nur hin liefert, sondern auch zugreifen/importieren kann“, vermutet sie.²²⁰ Wie der Kinematheksverbund schreibt, wird der Katalog für den Beitritt weiterer Sammlungen von innerhalb und außerhalb des

²¹⁵ Vgl. Experteninterview mit Babette Heusterberg.

²¹⁶ Vgl. ebenda.

²¹⁷ Diese Behauptung stelle ich selbst nach vielfacher eigener Erfahrung in unterschiedlichen Kontexten auf. Vor allem die Wissenschaft tradiert dieses Bild immer noch weiter, obwohl es mittlerweile auch viele positive Beispiele für Öffnungstendenzen gibt.

²¹⁸ Nico de Klerk: *showing and telling. film heritage institutes and their performance of public accountability*. 2015, S. 22. Nicht publizierte Dissertation, verfasst an der Universiteit Utrecht, S. 22.

²¹⁹ Vgl. <https://kvb.deutsche-kinemathek.de/> [letzter Zugriff 25.4.2016].

²²⁰ Experteninterview mit Babette Heusterberg.

Kinematheksverbunds offen stehen und der interessierten Öffentlichkeit wie der Fachwelt über das Filmportal einen Einblick in die Überlieferungssituation deutscher Filme bieten.²²¹ Dadurch würde man die Archive endlich in die Lage versetzen, identifizieren zu können, in welchem Zustand das Material für die Archivierung zur Verfügung steht.²²² Das große Problem sieht Jürgen Keiper im Hinblick auf das Filmerbe, nämlich darin, dass solche Konzepte und Projekte eigentlich nicht nur national gedacht werden dürfen, sondern mindestens europäisch, wenn nicht international. Man müsste also fragen, was in Europa an Kopien vorhanden ist, wobei Organisationen wie die ACE oder die FIAF helfen könnten. Tatsächlich gibt es bereits einige Datenbanken, die von der FIAF betrieben werden, z.B. Treasures from Film Archives für Stummfilm, die aber prinzipiell nicht frei zugänglich sind.²²³

Die archivarische Erschließung hat einige Besonderheiten gegenüber den Bibliotheken. Während es in Archiven und Museen viele Objekte gibt, die keinen Urheber haben oder nicht publiziert wurden, hat man es in Bibliotheken fast ausschließlich mit publizierten Daten zu tun. Darüber hinaus sind in Filmarchiven auch viele unterschiedliche Unikate in unterschiedlichen Fassungen zu finden, das müssen nicht nur Kinoproduktionen sein, sondern darunter fallen auch historische Aufnahmen, die die Geschichte des eigenen Hauses dokumentieren.²²⁴ Aber die Daten aus beiden Bereichen sollten trotzdem miteinander austauschbar und über Normdaten verknüpfbar werden, wofür sich Werktitel, Personendaten und Körperschaften anbieten.²²⁵ Darin sieht Anna Bohn ein großes Betätigungsfeld für die Zukunft, denn über Projekte zu Normdaten ließen sich dann Methoden entwickeln, wie man Daten validieren oder austauschen kann.²²⁶ Für eine umfangreiche Filmsammlung wie die an der ZLB wäre die Option, Katalogdaten übernehmen zu können, besonders wichtig. „Für Filme ist das nicht trivial, weil Bibliotheksstandards nicht auf Film ausgerichtet sind“, so Bohn.²²⁷ Sie berichtet, dass man von der DNB keine Daten für die Erschließung beziehen könne, da die DNB auf Vervielfältigungsträger erschienene Filme nicht sammle, mit Ausnahme der Filme, bei

²²¹ Vgl. <https://kvb.deutsche-kinemathek.de/>. Siehe auch den Antrag des Deutschen Bundestags vom 16.10.2012: <http://dipbt.bundestag.de/dip21/btd/17/110/1711006.pdf> [letzter Zugriff 25.4.2016].

²²² Vgl. Experteninterview mit Jürgen Keiper.

²²³ Für mehr Information siehe: <http://www.fiafnet.org/pages/Publications/About-FIAF-Databases.html> [letzter Zugriff 25.4.2016].

²²⁴ Als ein Beispiel dafür möchte ich das Projekt „In person. Videodokumente 1975-2015“ des Österreichischen Filmmuseums erwähnen, das einen solchen Bestand an unikalen Materialien (Mitschnitte von Publikumsgespräche von den 1970er Jahren bis heute) digitalisiert und in Ausschnitten zugänglich gemacht hat. Für mehr Information siehe: http://filmmuseum.at/forschung__vermittlung/vermittlung/in_person_videodokumente [letzter Zugriff 19.4.2016].

²²⁵ Experteninterview mit Anna Bohn.

²²⁶ Vgl. ebenda.

²²⁷ Ebenda.

denen die Musik im Vordergrund steht.²²⁸ In Zukunft jedoch wäre eine Fremddatenübernahme wünschenswert und mit der Umstellung auf RDA (Resource Description and Access)²²⁹ auch besser möglich, da man nun entsprechend verknüpfen kann.²³⁰ Trotzdem müssten die Normdaten für diesen Bereich wesentlich verbessert werden, bevor man in Zukunft Daten importieren könnte.

Jürgen Keiper wertet es generell als ein großes Problem, dass Informationen derart zerstreut sind, und wenngleich es im Interesse der Archive ist, ihre besondere Arbeit herauszustellen, sollte sich dies nicht im Rahmen der Formalkatalogisierung abbilden.²³¹ Er plädiert hingegen für eine Zusammenarbeit der Gedächtnisorganisationen mit NGOs wie z.B. Wikipedia. Natürlich verfolge Wikipedia dabei auch eigene Ziele, aber trotzdem findet er, dass ein solches Angebot angenommen werden sollte.²³² Wikipedia stellt z.B. für den Filmbereich tatsächlich die einzigen offenen persistenten Identifier bereit, während die Einbindung von kostenpflichtigen Alternativen wie EIDR²³³ oder ISAN²³⁴ für Filmarchive nicht realistisch sind, da sie nicht finanzierbar sind. Für ihn gäbe es also gute Gründe, warum man Wikipedia interessant finden kann: „Auch Google ist bereits mit semantischen Konzepten unterwegs, aber Wikipedia ist mit der DNB (GND) vernetzt, dort ist also eine zentrale Stelle“.²³⁵ Er fände diese Zusammenarbeit eine wichtige Kooperationsmöglichkeit, weil das Bedürfnis nach offenen Daten, die potentiell vernetzt werden können, dort gut befriedigt wird.²³⁶ Besonders wichtig sei dabei, dass Informationen unabhängig vom Medientyp recherchiert werden können: „Hier könnte man sich die Hand geben und die Daten zusammenwerfen. Dann kann der Nutzer gemeinsam recherchieren. In einem zweiten Schritt kann der Nutzer dann immer noch ins Archiv kommen und sich die besonderen Sammlungen ansehen“.²³⁷

Als Beispiel einer erfolgreichen Zusammenarbeit zwischen einem Filmarchiv und einer Bibliothek wurde das Projekt IN2N (Institutionsübergreifende Integration von Normdaten) erwähnt, das von 2012 bis 2014 lief.²³⁸ In diesem Projekt wurden zunächst Personennormdaten aus dem DIF in die DNB eingespielt, aber es soll ausgeweitet werden: „Die Entwicklung ist sicher, dass Filmarchive hier Daten, die z.B. aus der Registrierung von Filmen gewonnen werden, in die gemeinsame Normdatei GND

²²⁸ Vgl. ebenda. Für mehr Information siehe das „Gesetz über die Deutsche Nationalbibliothek DNBG“, § 3 Medienwerke.

²²⁹ Für mehr Information siehe: <https://www.oclc.org/rda/about.en.html> [letzter Zugriff 17.5.2016]

²³⁰ Vgl. Experteninterview mit Anna Bohn.

²³¹ Vgl. Experteninterview mit Jürgen Keiper.

²³² Vgl. Experteninterview mit Jürgen Keiper.

²³³ Für mehr Information siehe: <http://eidr.org/> [letzter Zugriff 25.4.2016].

²³⁴ Für mehr Information siehe: <http://www.isan.org/> [letzter Zugriff 25.4.2016].

²³⁵ Ebenda.

²³⁶ Vgl. ebenda.

²³⁷ Ebenda.

²³⁸ Vgl. Experteninterview mit Anna Bohn und Georg Eckes.

einbringen werden, da gibt es bereits konkrete Überlegungen zum Datenaustausch“.²³⁹ Das DIF hatte zuvor schon Personen- und Filmwerksdaten zu unterschiedlichen Nutzungsszenarien bereitgestellt, z.B. für die Filmakademie oder an Goethe-Institute im In- und Ausland für die Verwaltung von Filmen.²⁴⁰ Auch Personendaten stehen über die jeweiligen Exportschnittstellen (xml-Schnittstellen) prinzipiell zur Verfügung, abfragbar über das OAI-Protokoll. Für das IN2N-Projekt²⁴¹ wurden diese Schnittstellen aber ausgebaut, und wichtiger noch, eine live-Synchronisation gebaut. Das sei die große Herausforderung für das Projektteam gewesen, da zuvor immer nur über OAI abgefragt worden war.²⁴² Das Fazit von Georg Eckes aus diesem interdisziplinären Projekt ist, dass es zwar vielfach den Wunsch gibt, Daten nachzunutzen und Systeme zu integrieren, aber das Verständnis dafür, was tatsächlich alles gebraucht wird und wo im Kern die Probleme liegen können, noch nicht vorhanden sei.²⁴³ Er betont, dass die erfolgreiche Zusammenarbeit mit der DNB in diesem Projekt auch dadurch zustande kam, dass man am Beginn der Konzeption von Filmportal.de schon viel Know-how aus den Bibliotheken hatte einfließen lassen. Deshalb wurde damals schon FRBR gewählt und diese vorausschauende Implementierung hätte sich am Ende bewährt. Manchmal gäbe es nämlich seitens der Bibliotheken auch Vorbehalte gegen Film, berichtet Eckes: „Als klar wurde, dass FRBR das gemeinsame Modell war, hat das Projekt erst richtig Fahrt gewonnen. Das gemeinsame Datenmodell war hier extrem wichtig. Dadurch wurde dieses Projekt überhaupt so möglich“.²⁴⁴ Das Gleiche würde nun für den CEN 15907 gelten – dessen Implementierung viele Türen zu Kooperationen öffnen könnte.

7.3 Sacherschließung

In meinen Ausführungen möchte ich mich hauptsächlich auf die inhaltliche Beschreibung eines Filmwerks konzentrieren, ein Bereich, der offenbar besonders im Argen liegt, wie man sich in den Gesprächen einig war: „Die inhaltliche Erschließung fällt immer durch den Rost“²⁴⁵, „inhaltliche Kategorisierung wäre wünschenswert, aber da hat noch keiner das Ideal gefunden“²⁴⁶, manuelle Erschließung sei zu zeitintensiv²⁴⁷ bzw. wenn Erschließungen vorliegen, seien sie oft noch nicht in die Datenbank eingetragen.²⁴⁸ Der

²³⁹ Experteninterview mit Anna Bohn.

²⁴⁰ Vgl. Experteninterview mit Georg Eckes.

²⁴¹ Ausführliche Informationen zum Projekt hier: <http://in2n.de/arbeitsprogramm/> [letzter Zugriff 18.1.2017].

²⁴² Vgl. ebenda.

²⁴³ Vgl. ebenda.

²⁴⁴ Ebenda.

²⁴⁵ Experteninterview mit Michael Loebenstein.

²⁴⁶ Experteninterview mit Peter Bossen.

²⁴⁷ Vgl. Experteninterview mit Margret Plank.

²⁴⁸ Vgl. Experteninterview mit Babette Heusterberg.

Tenor war, dass die momentane Situation in den Filmarchiven und Bibliotheken im Hinblick auf audiovisuelle Werke sehr unbefriedigend ist und schon an Lösungen gearbeitet wird, die sich aber nicht einfach gestalten. Dabei benötigen sowohl die Institutionen selbst als auch die verschiedenen Nutzergruppen unbedingt eine sinnvolle und brauchbare inhaltliche Erschließung.

Warum Beschreibungen des Inhalts für Nutzer wichtig sind, liegt auf der Hand, gerade wenn es sich um eine Recherche abseits von filmwissenschaftlichen Fragestellungen handelt, d.h. man an den Schnittstellen zu anderen Disziplinen operiert oder aus anderen Gründen nicht nach Werktiteln oder Regisseuren (oder Schauspielern) sucht. Jennifer Schaffner hat in ihrem sehr aufschlussreichen Artikel „The Metadata is the Interface“ anhand von Nutzerstudien deren Suchverhalten analysiert. Im Blick standen Archive und dabei vor allem Special Collections, die bekanntlich für die Institutionen nicht einfach zu verwalten sind. Die Autorin stellte zunächst die große Diskrepanz zwischen den Erwartungen der Benutzer und der historischen Praxis der Beschreibung in Archiven fest. Darüber hinaus gelte es Missverständnisse auszuräumen. Denn für die Nutzer sind perfekte Metadaten zuerst gar nicht so wichtig: „In a related study in UK museums, the Research Information Network concluded that what researchers need above all is online access to the records in museum and collection databases to be provided as quickly as possible, whatever the perceived imperfections or gaps in the records“.²⁴⁹ Während sich also Archivare und Bibliothekare viele Gedanken darüber machen, die Nutzer nicht mit unterschiedlichen Arten und großen Mengen von Metadaten zu verwirren, geht es für diese zuerst einmal darum, überhaupt zu erfahren, was in den Beständen vorhanden ist, so Schaffner.²⁵⁰ Deshalb suchen die Nutzer hauptsächlich nach Gegenständen (Subjects) und Schlagworten und wichtiger noch, sie erwarten eine Reihung der Ergebnisse nach Relevanz. Es sei also von großer Bedeutung, dass die Institutionen auf dieses Bedürfnis adäquat reagieren: „It is time to evaluate search behaviors at the network level, in order to develop descriptive strategies for ranking the relevance of primary resources“.²⁵¹ Dabei hätten Nutzerstudien seit jeher gezeigt, dass ganz bestimmte Metadaten signifikant für das Auffinden wären, nämlich „descriptive metadata indicating Aboutness and relevance matters significantly for discovery“.²⁵² Suchanfragen würden oft nicht einmal mehr in den berühmten „Google Schlitz“ eingetippt sondern gleich direkt in die Adresszeile des Browsers: „Die Nutzer gehen nicht in das zuständige Institut und in die Profi-Suche“.²⁵³ Natürlich haben es Bibliotheken stets als eine ihrer Kernaufgaben verstanden, solchen allzu simplen Suchstrategien durch

²⁴⁹ Jennifer Schaffner: The Metadata is the Interface: Better Description for Better Discovery of Archives and Special Collections, Synthesized from User Studies. Report produced by OCLC Research. 2009, S. 9. URL: <http://www.oclc.org/programs/publications/reports/2009-06.pdf> [letzter Zugriff 22.4.2016].

²⁵⁰ Vgl. ebenda, S. 10.

²⁵¹ Ebenda, S. 9. Dieses Problem wurde offensichtlich als solches erkannt, siehe das DFG-Projekt „LibRank“, das sich dem Thema widmet: <http://www.librank.info/> [letzter Zugriff 27.4.2016].

²⁵² Ebenda, S. 13.

²⁵³ Experteninterview mit Michael Loebenstein.

Schulungen im Umgang mit Quellen zu begegnen, entgegenzuwirken und insgesamt zur Erhöhung der Informationskompetenz beizutragen. Allerdings kann das nur bei denjenigen Menschen greifen, die in die Bibliothek kommen, während man die große Masse an anonymen Suchenden im Internet damit kaum erreicht. Schaffner fordert eine komplette Neuorientierung der Bestands-Präsentation:

Changes must be made to description because researchers rarely look in library catalogs or archival portals for primary resources. These changes are even more important for collections that have been selected for minimal processing and description. Ensuring that “hidden collections” can be discovered requires appropriate description, not just expert processing, cataloging and cross-searching networks. It would be heartbreaking if special collections and archives remained invisible because they might not have the kinds of metadata that can easily be discovered by users on the open Web.²⁵⁴

Auch Kuratoren und wissenschaftliche Mitarbeiterinnen in den Archiven und Bibliotheken benötigen unbedingt deskriptive Metadaten, um interessante Bestände für Projekte oder Präsentationen auszuwählen, d.h. um ihre Arbeit gut machen zu können. In der Praxis zeigt sich leider ein gewisses Muster: „In der Realität arbeitet man immer wieder mit den gleichen Sammlungen. Die Mitarbeiter sind bei der Auswahl stark befangen (biased), weil nämlich der besser beschriebene Bestand immer auch der attraktivere ist“.²⁵⁵ Darum würde man (auch unbewusst) immer wieder die gleichen Werke auswählen.

Wie bereits gesagt, scheitert die fehlende inhaltliche Beschreibung oft am dafür nötigen Zeitaufwand, aber auch an den fehlenden Kategorien zur Beschreibung. Peter Bossen berichtet von einem, wie er es nennt, interessanten Versuch mit einem Praktikanten, der von den Nutzeranfragen ausging und dann nach Genres katalogisierte: „Aber diese waren ganz frei, eine bunte Mischung auf mehreren Ebenen. Die wurden dann schnell unbrauchbar“.²⁵⁶ Es hätte auch andere Ideen gegeben, aber dann hatte sich herausgestellt, dass die inhaltliche Kategorisierung unwahrscheinlich aufwändig ist, was Bossen sehr bedauert, denn „Damit könnte man eine ganz andere Vermittlungsarbeit machen“.²⁵⁷ Er könnte sich beispielsweise auch eine Übernahme der Synopsen aus IMDb oder Filmportal.de vorstellen, und es gäbe bereits Überlegungen dazu, die Daten der IMDb in Bibliothekskataloge zu integrieren. Die Frage, ob IMDb eine offizielle API bereitstellen wird oder nicht, sorgt in den Internet-Foren seit Jahren für Diskussionsstoff. In wissenschaftlichen Artikeln findet sich der Hinweis auf IMDbPY 5.0, ein Python Package, mit Hilfe dessen auf die IMDb Daten zugegriffen werden könne.²⁵⁸ In technischer Hinsicht wären also keine großen Probleme zu erwarten, schwieriger wäre jedoch die Datenbereinigung nach dem Import, vor allem was die Werkstitel und

²⁵⁴ Schaffner, S. 13.

²⁵⁵ Experteninterview mit Michael Loebenstein.

²⁵⁶ Experteninterview mit Peter Bossen.

²⁵⁷ Ebenda.

²⁵⁸ <https://pypi.python.org/pypi/IMDbPY> [letzter Zugriff 27.4.2016].

Personennormdaten betrifft. Synopsen, Rankings oder Trivia könnten dagegen jedoch eventuell relativ gut übernommen werden. Leider sind andere große Filmdatenbanken (z.B. IMDb) nicht wirklich offensiv am Kulturerbebereich interessiert und daher sollten die Hoffnungen und Anstrengungen eher in die internationale Zusammenarbeit der Filmarchive gehen. Er hätte auch gehört, dass die Bibliothekssoftware Allegro aus IMDb importieren könne, aber das käme für die Bücherhallen nicht in Frage, weil man eine andere Software verwendet.²⁵⁹ Die ZLB leistet für Teile der stark nachgefragten Filmsammlung eine inhaltliche Erschließung durch Import von Abstracts wie z.B. Covertexten der Anbieter oder Kurzannotationen aus dem Lexikon des Internationalen Films. Im Moment wird z.B. Filmportal.de durchsucht und es werden Daten z.B. der Sacherschließung mit copy & paste manuell in die eigene Datenbank übernommen. Zusätzlich werden Genres erfasst, die auf den Covern angegeben oder in Fachdatenbanken wie z.B. der Datenbank der Zeitschrift „Filmdienst“ für die Filme vergeben wurden, da diese für die Nutzer wichtige Hinweise für die Filmsuche bilden.²⁶⁰

Auch Archive haben in den Jahren ihres Bestehens oft sehr detaillierte Angaben zu ihren Sammlungsobjekten angelegt bzw. übernommen. Wie Babette Heusterberg berichtet, befinden sich im BArch jedoch die Filmtitel und die Materialbeschreibungen an unterschiedlichen Orten, z.B. auf Papierdokumenten oder Karteikarten. Laufend werden zwar frühere Erschließungen retrokatalogisiert und so zugänglich gemacht, aber die Aufräumarbeiten können mitunter sehr lang dauern.²⁶¹ Prinzipiell würde sie die Erschließung gerade im Hinblick auf die Benutzung gern optimieren. Dabei gelte es aber ein goldenes Mittelmaß an Muss-Kriterien und Kann-Kriterien zu finden, an denen übrigens bereits gearbeitet wird.²⁶² Konkret vorstellbar wäre für Heusterberg der Austausch bei der Erschließung von Amateurfilm oder generell die Einbeziehung von Filmhistorikern.²⁶³ Gerade bei Dokumentarfilm geht es ja darum, die Inhalte zu erfassen, was auch in der Vergangenheit schon ausführlich gemacht wurde. Beim Spielfilm reichen vorerst die Stabangaben, so Heusterberg, obwohl es natürlich viele weitere interessante Kategorien gäbe, z.B. Drehorte. Die technischen Angaben wären aber relativ gut erschlossen, das käme aus der im BArch immer schon vorhandenen Arbeitsteilung. Bisher werden keine Fremddaten automatisch übernommen oder weitergegeben, im Moment wird z.B. Filmportal.de durchsucht und mit copy & paste manuell in die eigene Datenbank übernommen.²⁶⁴ Ein solches Verfahren scheint momentan in den Institutionen der State-of-the-art zu sein.

Für Filmarchive und Bibliotheken wäre daher, so scheint mir, der fachliche Austausch mit TV-Archiven eine vernünftige Entscheidung. Die schiere Masse an

²⁵⁹ Vgl. Experteninterview mit Peter Bossen.

²⁶⁰ Vgl. Experteninterview mit Anna Bohn.

²⁶¹ Vgl. Experteninterview mit Babette Heusterberg.

²⁶² Vgl. ebenda.

²⁶³ Vgl. ebenda.

²⁶⁴ Vgl. ebenda.

Produktionen, die dokumentarische Ausrichtung, die erforderliche Unterstützung der internen Recherche für neue Beiträge und die Orientierung auf potentielle kommerzielle Nutzung zwingen TV-Archive faktisch zu einer sehr intensiven Indexierung, die man seit Jahren schon zumindest teilautomatisch macht bzw. anstrebt. Das niederländische Fernseharchiv Beeld en Geluid verfügt beispielsweise über mehr als eine Million Stunden an Fernsehbeiträgen, Radio, Musik und Film seit 1898 bis heute.²⁶⁵ Es ist daher auch nicht verwunderlich, dass sich Forschungsabteilungen an TV-Archiven mit der inhaltlichen Erschließung von Beiträgen befassen. Es ist lohnend, sich im Online-Labor von Beeld en Geluid umzusehen, und sich dabei inspirieren zu lassen, wie umfangreiche Bestände kreativ erschlossen werden können.²⁶⁶ Besonders spannend im Zusammenhang mit dieser Arbeit fand ich das Projekt AVResearcherXL, in dem Annotationen zu Radio- und Fernsehprogrammen, Untertitel und Tweets zu Fernsehsendungen sowie Zeitungsartikel durchsucht und vergleichend betrachtet werden können.²⁶⁷ Automatische Indexierung von Video ist also ein sinnvoller Weg, um diese Datenfülle bewältigen zu können, wobei das Projekt TIB|AV-Portal dabei sicherlich ein Pionierprojekt im Bibliotheksbereich darstellt. Ausgehend von der Annahme, dass die manuelle Erschließung zu zeitintensiv wäre, vor allem da hohe Anforderungen an die Erschließungstiefe (d.h. auf Sequenzbasis) gestellt werden, entschied man sich für eine automatische Erschließung des Filmbestands. In der Vorbereitung hatte man in einer Umfeldanalyse Multimedia Retrieval Verfahren geprüft, die teilweise auch Spracherkennung mit einschließen. Zwei Mitarbeiter der TIB schreiben zuerst wissenschaftliche Institutionen in Deutschland an, akquirieren auf diese Weise die Filme und klären dabei auch gleich die Lizenzen.²⁶⁸ Anschließend werden die Filme in ein Qualitätsmanagementsystem geladen und auf technische Qualität überprüft, daneben sichten Fachreferenten die Inhalte hinsichtlich des Erwerbungsprofils. Die Beiträge werden dann mit den von den Autoren und Autorinnen gelieferten Metadaten versehen, wobei man dem Metadatenschema auf der Basis von Dublin Core folgt, das im Wesentlichen Elemente aus dem DataCite Metadata Schema²⁶⁹ übernimmt, das allerdings für die Zwecke der TIB erweitert wurde. Das System erfasst automatisch Titel, Abstract, weitere Produktionsdaten sowie die technischen Metadaten (Fileformat, Größe etc.), und jeder Film bekommt außerdem eine DOI.

Schließlich wird die Audiospur an ein externes Unternehmen geschickt, das eine automatische Spracherkennung durchführt und eine Transkription liefert. Danach folgt der Videoanalyseprozess, das Transkript wird indexiert und OCR erfasst die Texte im Bild, z.B. auf den Folien der Präsentationen. Für die Bildanalyse wurden zuvor bestimmte Klassen antrainiert (z.B. Vorlesung, Experiment, Flugzeug, Auto, Gebäude etc.), woraus

²⁶⁵ <https://www.beeldengeluid.nl/en/about> [letzter Zugriff 27.4.2016].

²⁶⁶ Für mehr Information siehe: <http://labs.beeldengeluid.nl/> [letzter Zugriff 27.4.2016].

²⁶⁷ Für mehr Information siehe: <http://labs.beeldengeluid.nl/application/dbd09298-edb3-11e4-8099-005056a71e3a> [letzter Zugriff 27.4.2016].

²⁶⁸ Im Folgenden vgl. Experteninterview mit Margret Plank.

²⁶⁹ Für mehr Information siehe: <https://schema.datacite.org/> [letzter Zugriff 4.5.2016].

die Terme entstanden. Dieser Text (Nomen) wird auf die GND gemappt, damit man auch nach Synonymen sowie Ober- und Unterbegriffen suchen kann. Die GND-Entitäten mussten dafür außerdem noch auf ein englischsprachiges Vokabular gemappt werden, z.B. DBpedia, Library of Congress Subject Headings und andere, da in der GND leider relativ wenig englische Bezeichner vorhanden sind. Dadurch reichern sich die Videos mit automatisch generierten Metadaten an. Man befindet sich zudem gerade am Ende eines Projekts, um die entstandenen Daten auch als RDF anbieten zu können und somit auch andere diese Daten nachnutzen können. Auch andere Quellen können verknüpft werden, denn im Grunde entstehen entweder aus den Textdaten Visualisierungen oder es werden dem Film Texte entnommen, erklärt Plank. Es gibt also vier Möglichkeiten der Verknüpfung: das Video ist Supplement oder wird zitiert (und jeweils umgekehrt) und diese Art der Verknüpfung sei auch sehr wichtig. Daneben gäbe es noch weitere Möglichkeiten, wie z.B. Webseiten oder DOIs. Als Beispiel nennt Plank die Kooperation mit dem Kopernikus Verlag, dort werden nämlich nur Filme (z.B. Video Abstracts) aufgenommen, die bei der TIB gehostet werden und die jeweiligen Artikel (mit DOI) werden dann bei Kopernikus mit der Film-DOI auf der TIB Seite verknüpft.²⁷⁰ Abschließend betont Plank noch die Wichtigkeit von ORCID und Linked Data bei diesen Prozessen.²⁷¹ Die Verlinkung von Text und Video sei eine essentielle Aufgabe, der man sich unbedingt annehmen müsse: „Die heutige Wissenschaft funktioniert einfach so, da entstehen Medienpakete nicht einzelne Werke. Und der Wissenschaftler hat nichts davon, wenn hier ein Portal für Videos und da ein Portal für Journalartikel ist. So funktioniert die wissenschaftliche Kommunikation einfach nicht mehr.“²⁷² Dieses ausgefeilte System kann aber nicht so einfach für andere Bereiche eingesetzt werden.²⁷³ Ein Problem dabei sei, dass es sich um ein proprietäres System handle, das nicht einfach weitergegeben werden kann. Erschwerend kommt noch dazu, dass eine Anpassung an andere Vokabulare extrem aufwändig wäre. Für Bildmotive gilt das Gleiche. Plank weist aber auch ausdrücklich darauf hin, dass die TIB diesen Service für ihre Nutzer ohnehin kostenlos anbietet.²⁷⁴

Auf der anderen Seite setzt man große Hoffnungen auf alternative Formen der Erschließung unter Einbindung des Menschen als semantisches Werkzeug. Grundsätzlich nutzen Institutionen, Firmen oder prinzipiell jedermann unter dem Stichwort Crowd Sourcing bereits das Wissen der Masse, indem man sich an eine Fachcommunity oder auch an die breite Öffentlichkeit wendet, und dann entweder vergütete oder freiwillige Beiträge erhält. Beispielhaft möchte ich einige Projekte erwähnen, die auch zeigen sollen, dass dieses Thema mindestens ebenso aktuell (und spannend) für die BAM-Einrichtungen ist, wie die Entwicklung von computergestützter Analyse. Für Michael Loebenstein ist

²⁷⁰ Vgl. Experteninterview mit Margret Plank.

²⁷¹ Vgl. ebenda.

²⁷² Ebenda.

²⁷³ Vgl. ebenda. Die TIB hat für die Vokabulare mit dem Hasso-Plattner-Institut zusammengearbeitet. Für mehr Information siehe: <http://hpi.de/> [letzter Zugriff 27.4.2016].

²⁷⁴ Vgl. ebenda.

der „Atlas of living Australia“ diesbezüglich ein Vorzeigeprojekt, sowohl was die Zugänglichkeit als auch die Möglichkeit zur öffentlichen Beteiligung angeht.²⁷⁵ Zugrunde liegt dem Projekt eine Open Source Aggregations Plattform und auch ein API steht zur Verfügung. Besonders überzeugend findet Loebenstein den Data Kit (von DIGIVOL), mit dem man z.B. automatisch digitalisierte Karteikarten und Daten transkribieren und wieder abschicken kann.²⁷⁶ Bildarchive bereiten den Kultureinrichtungen üblicherweise große Probleme bei der Sacherschließung, alleine schon aufgrund der umfangreichen Bestände. Ohne Annotation, z.B. Motiverkennung, sind diese Bilddatenbanken jedoch nicht sinnvoll zu nutzen. Bilder sind immerhin, im Vergleich zu Film oder auch Textpublikationen, relativ rasch zu digitalisieren und die Motive sind von Menschen meist relativ einfach und schnell zu erkennen. Daher bieten sich solche Sammlungen für Crowd Sourcing-Initiativen offenbar an.²⁷⁷ Die Bibliothek der ETH Zürich wendet sich mit ihrer Webseite „e-Pics“ an interessierte Nutzer und lädt zu Kommentaren ein.²⁷⁸ Und auch das British Museum tritt mit einer ganzen Palette an möglichen Crowd Sourcing Aufgabenstellungen an die Internet-Besucher heran. Auf „MicroPasts“ werden fünf Projekte präsentiert, bei denen man mit automatischer Analyse bisher offenbar nicht zufriedenstellend weitergekommen ist. Zum Beispiel sollen von den Teilnehmenden rund um Objekte auf archäologischen Fotografien Polygone gezeichnet werden, die dann für die Erstellung eines 3D-Modells verarbeitet werden.²⁷⁹ In einem anderen Projekt werden wiederum Deutschkenntnisse benötigt, um Transkripte von Berichten deutscher Kriegsgefangener anfertigen zu können.²⁸⁰ Auch das BFI entwickelt gerade ein Projekt, um einen großen Bestand unter dem Titel „Britain on Film“ inhaltlich zu erschließen. Diese Sammlung steht bereits auf der eigenen Online-Plattform für audiovisuelle Medien, dem BFI Player, zur Verfügung. In diesem Projekt geht es spezifisch darum, Geodaten zu sammeln und zu visualisieren.²⁸¹

Die erwähnten Projekte zeichnen sich, so denke ich, durch eine sorgfältige Materialauswahl und eine ansprechende, spielerische Gestaltung der Weboberflächen aus. Ob man damit aber alle erwünschten Zielgruppen erreicht, ist natürlich fraglich. Ich stelle mir vor, dass es auch zu der Vermittlungsaktivität einer Bibliothek gehören könnte, sich in Gruppen organisiert an solchen Crowd Sourcing Projekten zu beteiligen, gerade mit Menschen, die von solchen Aktionen zuvor noch nichts gehört haben, nicht computer-

²⁷⁵ Vgl. Experteninterview mit Michael Loebenstein. Für mehr Information siehe: <http://www.ala.org.au/> [letzter Zugriff 27.4.2016].

²⁷⁶ Für mehr Information siehe: <http://volunteer.ala.org.au/> [letzter Zugriff 27.4.2016].

²⁷⁷ Siehe auch Mechanical Turk, eine Webplattform, auf der man z.B. mit Motiverkennung Geld verdienen kann. Für mehr Information siehe: <https://www.mturk.com/mturk/welcome> [letzter Zugriff 4.5.2016].

²⁷⁸ Für mehr Information siehe: http://ba.e-pics.ethz.ch/#1461268159640_1 [letzter Zugriff 27.4.2016].

²⁷⁹ Für mehr Information siehe: <http://crowdsourced.micropasts.org/project/conallCaelBell/> [letzter Zugriff 27.4.2016].

²⁸⁰ Für mehr Information siehe: <http://crowdsourced.micropasts.org/project/NFPA-SetleyNews2/> [letzter Zugriff 27.4.2016].

²⁸¹ Für mehr Information siehe: <http://player.bfi.org.uk/britain-on-film/map/> [letzter Zugriff 27.4.2016].

affin sind oder keinen Internet-Anschluss besitzen. Die Wissenschaft und Industrie wäre im Gegenzug dazu angehalten, in Kooperation mit den Kultureinrichtungen sinnvolle Werkzeuge und Anwendungen zu entwickeln. Zu klären ist bei solchen Projekten natürlich auch, wo und wie die gesammelten Informationen, die ja auch Forschungsdaten sind, verwaltet und wieder zur Verfügung gestellt werden können. Es wäre auch schön, wenn es für Interessierte eine zentral einsehbare Liste aller Crowd Sourcing Projekte gäbe, in der man die bevorzugte Form der Mitarbeit gleich filtern könnte. Eine Inspirationsquelle könnten auch von der Forschung bereits genutzte sogenannte virtuelle Forschungsumgebungen sein. Nur zwei Beispiele sollen erwähnt werden, die genauso gut in das Kapitel über Kooperationen gepasst hätten: das Blue Mountains Project²⁸² und das Projekt Pelagios²⁸³. Ersteres spricht mich durch den Fokus des Bestands an, der Zeitschriften aus dem Bereich Kunst, Musik und Literatur zwischen 1848 und 1823 umfasst, aber auch durch die optische Gestaltung und vor allem die interdisziplinäre Zusammenarbeit: „The Blue Mountain Project is the common work of scholars, librarians, curators, and digital humanities researchers whose mission is to create a freely available digital repository of important, rare, and fragile texts that both chronicle and embody the emergence of cultural modernity in the West“.²⁸⁴ Pelagios wiederum konzentriert sich einerseits auf die Zusammenführung von Daten unter Einbindung von Linked Open Data, mit dem Ziel, Quellen der antiken Welt durch Ortsangaben zu verbinden („Interlinking Ancient World Resources Through Place“, wie es auf der Webseite zu lesen ist), und andererseits steht Visualisierung, vor allem von Geodaten, im Zentrum des Interesses. Schön wäre es, wenn Archive und Bibliotheken hier sogar proaktiv an bestehende Projekte herantreten und gezielt aus den eigenen Beständen anbieten könnten.

7.4 Linked Open Data

Bevor ich ins das Thema einsteige, möchte ich noch einmal zusammenfassend vorausschicken, warum Linked Open Data (LOD) attraktiv für Gedächtniseinrichtungen sind oder zumindest sein könnten. Es ist ein Allgemeinplatz zu sagen, dass Nutzer heutzutage möglichst umfassende Ergebnisse bei der Recherche erwarten. „Wenn ich zum Terrorismus in den 70er Jahren recherchiere, dann möchte ich doch alles dazu finden“, beschreibt Jürgen Keiper die Erwartungshaltung.²⁸⁵ Für ihn ist deshalb LOD eine zukunftssträchtige Perspektive, wobei er aber nicht sagen konnte, wer hier die Initiative für den Filmbereich ergreifen sollte. Auch meine anderen Gesprächspartner mussten mir dazu die Antwort schuldig bleiben, und Michael Loebenstein ergänzt aus seiner Sicht:

²⁸² Für mehr Information siehe: <http://bluemountain.princeton.edu/index.html> [letzter Zugriff 27.4.2016].

²⁸³ Für mehr Information siehe: <http://pelagios-project.blogspot.co.at/p/about-pelagios.html> [letzter Zugriff 27.4.2016].

²⁸⁴ <http://bluemountain.princeton.edu/index.html> [letzter Zugriff 27.4.2016].

²⁸⁵ Experteninterview mit Jürgen Keiper.

Filmarchive können sich ja nicht mal auf eine Filmografie einigen. Immerhin gibt es nun den CEN-Standard, aber das einzige was wirklich hilft, ist, die Standards dann auch zu implementieren. Keine Ahnung, wer die Führung und Koordination bei LOD ergreifen könnte, aber das ist wahrscheinlich eine der Schlüsselfragen.²⁸⁶

Allgemein gesprochen bedeutet Linked Open Data nichts anderes als die Verknüpfung von unterschiedlichen Ressourcen, die im Internet bereitstehen und entsprechend, z.B. als RDF Triples vorbereitet wurden. Wichtig dabei ist auch, dass nicht nur Menschen besser suchen und finden können, sondern die Daten maschinenlesbar werden: „Linked data aims to make data accessible, not only to humans, but also to software agents, building a semantic layer to improve and enrich their interaction“.²⁸⁷ Berühmt geworden sind die Regeln des Internet-Pioniers Tim Berners-Lee für die Publikation von Daten im Netz, die eingehalten werden sollten, damit alle diese Daten am Ende Teil eines einzigen globalen Datennetzwerks werden können:

Use URIs as names for things
Use HTTP URIs so that people can look up those names
When someone looks up a URI, provide useful information, using standards (RDF, SPARQL)
Include links to other URIs so that they can discover more things.²⁸⁸

Anna Bohn erinnert daran, dass Bibliotheken bereits mit großen Anstrengungen Inhalte, z.B. Filmkritiken im Volltext lizenzieren, die mehr Informationen zu den eigenen Beständen bereitstellen.²⁸⁹ Typischerweise finden sich diese Datenbanken, z.B. von Munzinger, Genios oder Nexis auf separaten Seiten der eigenen Webseite und haben ihre eigenen Abfragelogiken, was Nutzer mittlerweile wohl nicht mehr als zeitgemäß und sicher nicht als bequem empfinden. Ideal wäre es, ergänzende Inhalte direkt in die Bibliothekskataloge zu integrieren und dabei auch unterschiedliche Medientypen mit abbilden zu können.²⁹⁰ Im Arbeitskreis Filmbibliotheken wurde bereits besprochen, dass man als ersten Schritt eine verbesserte facetiierte Suche nach Filmen einrichten könnte, berichtet Bohn.²⁹¹ Sie weist auch auf die Konferenz der International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA)²⁹² im August 2016 hin, wo es u.a. eine

²⁸⁶ Experteninterview mit Michael Loebenstein.

²⁸⁷ Vgl. Nikolaos Simou, Jean-Pierre Evain, Vassilis Tzouvaras, Marco Rendina, Nasos Drosopoulos, Johan Oomen: Linking Europe's Television Heritage. URL: http://www.museumsandtheweb.com/mw2012/papers/linking_europe_s_television_heritage [letzter Zugriff am 15.5.2016].

²⁸⁸ Tim Berners-Lee: Linked Data. 27. Juli 2006. URL: <http://www.w3.org/DesignIssues/LinkedData.html> [letzter Zugriff 28.4.2016].

²⁸⁹ Vgl. Experteninterview mit Anna Bohn.

²⁹⁰ Vgl. ebenda.

²⁹¹ Vgl. ebenda.

²⁹² Für mehr Information siehe: <http://www.ifla.org/> [letzter Zugriff 5.5.2016].

Session Linked Open Data und audiovisuellen Medien gab. Im Conference Call der Audiovisual and Multimedia Section (AVMS) unter dem Thema „Improvement of the discoverability of AV and Multimedia by transforming raw data into linked open data“ nimmt man explizit auf das Potential von LOD Bezug: „The process of storing, sorting, and presenting media in libraries around the globe therefore benefits significantly from the utilization of the usage of LOD and Semantic Web technologies“.²⁹³ Bibliotheken sind an der Bereitstellung ihrer eigenen Daten als LOD sehr interessiert und aktiv, daher werden vielerorts Schulungen zu dem Thema angeboten und Workflows präsentiert, z.B. an der ÖNB.²⁹⁴ Außerdem stellt seit 2010 beispielsweise die Deutsche Nationalbibliothek ihre Daten in RDF über den Linked Data Service bereit.²⁹⁵ Und das müsse auch so sein, wenn man als Bibliothek weiter relevant bleiben möchte, so Virginia Schilling: „Libraries can either participate in the larger metadata community via technologies like linked data and the Semantic Web or they can be pushed aside and ignored“.²⁹⁶ Sie beschreibt in ihrem Artikel von 2012, dass LOD erst in den Kinderschuhen stecke:

At this time, efforts to implement Semantic Web and linked data technologies in libraries and other cultural institutions are still in their infancy. We are still establishing the building blocks such as ontologies and value vocabularies, defining the requirements and the constraints for their use and, most importantly, have only just begun building the tools themselves that will become fundamental for libraries to both consume and produce linked data.²⁹⁷

Ihre Aussagen behalten aber trotz aller Aktivitäten auch jetzt noch ihre Gültigkeit, denke ich. Für den audiovisuellen Bereich gibt es noch wenige Initiativen und auch in FIAF beispielsweise ist von LOD (noch) kaum die Rede. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Ontologien zu Filmwerken in der Filmarchiv-Community bisher kaum aktiv genutzt werden, abgesehen von positiven Ausnahmen wie das COLLATE-Projekt²⁹⁸, das sich u.a. mit Film-Zensur beschäftigte.²⁹⁹ Am meisten Aktivität entfalten die TV-Archive, die z.B. die EBUCore Ontology entwickelt haben. Dabei handelt es sich um eine RDF Repräsentation des EBU Class Conceptual Data Models (CCDM), das ein strukturiertes

²⁹³ <http://2016.ifla.org/cfp-calls/audiovisual-and-multimedia-section-information-technology-and-classification> [letzter Zugriff 28.4.2016].

²⁹⁴ Für mehr Information siehe: <http://www.onb.ac.at/brainpool/> [letzter Zugriff 15.5.2016].

²⁹⁵ Für mehr Information siehe: http://www.dnb.de/DE/Service/DigitaleDienste/LinkedData/linkedata_node.html [letzter Zugriff 5.5.2016].

²⁹⁶ Virginia Schilling: Transforming Library Metadata into Linked Library Data. Introduction and Review of Linked Data for the Library Community, 2003-2011. URL: <http://www.ala.org/alcts/resources/org/cat/research/linked-data> [letzter Zugriff 28.4.2016].

²⁹⁷ Ebenda.

²⁹⁸ Das Projekt wurde vom DIF unter der Leitung von Jürgen Keiper durchgeführt. Für mehr Informationen siehe hier: <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/collate/index.html>.

²⁹⁹ Diese Aussage basiert auf meiner eigenen Einschätzung bzw. Diskussionen in der Cataloguing and Documentation Commission der FIAF sowie mit meinen Interviewpartnern.

Set von audiovisuellen Klassen definiert, z.B. „groups of resources, media resources, parts, and media objects, but also locations, events, persons, and organizations“.³⁰⁰ EBUCore lehnt sich außerdem an Dublin Core an.³⁰¹ Ein wichtiges Forum ist außerdem „Linked Open Data in Libraries Archives and Museums“ (LODLAM)³⁰², auf deren Webseite relevante Literatur- und Veranstaltungshinweise gesammelt werden, wie z.B. ein Lehrfilm, in dem in 14 Minuten erklärt wird, wie LOD für Bibliotheken funktioniert.³⁰³ „Sind filmografische Informationen aus den Filmarchiven nun nur ein kleiner Tropfen im Meer der großen Datenfülle im Netz und ist es einer Beteiligung wert?“, fragt Detlef Balzer, einer der Pioniere in der Standardisierung und Vernetzung von Filmwerken, auf seiner Webseite.³⁰⁴ Er gibt auch gleich die Antwort darauf, denn: „What makes a difference, however, is the long-term potential of organising knowledge publicly by expressing typed (i.e. semantic) relationships between myriads of statements“. Eine besondere Stärke von RDF sei, dass man damit Daten aus verschiedenen Modellen integrieren kann, ohne einen kleinsten gemeinsamen Nenner finden zu müssen. Für sehr komplexe Produktions- und Aufführungsverhältnisse, wie es bei Filmen typischerweise vorliegt, ist das überaus hilfreich. Balzer bildet beispielhaft den Film ANNI RUGGENTI von Luigi Zampa in RDF ab (Abbildung 3). Wie wir unschwer erkennen können, wurden Daten aus DBPedia verwendet und zu anderen Ressourcen, z.B. Freebase, verlinkt. Wir erfahren, dass ANNI RUGGENTI der italienische Titel ist, aber auch der englische Titel ist gelistet. Aus Filmarchiv-Sicht ist eine solche (natürlich beispielhaft verkürzte) Darstellung allerdings noch wenig aussagekräftig, obwohl die wesentlichen filmografischen Daten inkludiert sind (Titel, Regie, Jahr, Produktionsfirma). Für Datenbanken in Filmarchiven wichtige Angaben, z.B. zur Art des Titels (Originaltitel, Alternativtitel etc.) sind nicht vorhanden oder die Laufzeit des Films in Meter statt der üblichen Sekunden (der Wert 6600 laut Abb. 3). Extrem hilfreich wäre die Einbindung von Bildmaterial, Hinweise auf Filmkritiken, Aufführungsdaten oder sogar einem Video. In diese Richtung müsste eine sinnvolle LOD-Darstellung gehen, die idealerweise sogar vorhandene analoge Materialien mit ihren materialbezogenen Daten einbezieht.

³⁰⁰ Vgl. Simou, Evain, Tzouvaras, Rendina, Drosopoulos, Oomen.

³⁰¹ Vgl. Johan Oomen, Vassilis Tzouvaras, Kati Hyypä, Daniel Ockeloen: Visualising Television Heritage: The EUScreen Virtual Exhibitions and the Linked Open Data Pilot. In: *International Workshop on Supporting User's Exploration on Digital Libraries*. Workshop Proceedings. Collocated with International Conference on Theory and Practice of Digital Libraries (TPDL). Zypern am 27. September 2012, S. 17. URL: <http://ixa2.si.ehu.es/suedl/SUEDLproceedings.pdf> [letzter Zugriff 15.5.2016].

³⁰² Für mehr Information siehe: <http://lodlam.net/> [letzter Zugriff 28.4.2016].

³⁰³ Für mehr Information siehe: <http://lodlam.net/2012/08/09/linked-data-for-libraries-video-from-oclc/> [letzter Zugriff 15.5.2016].

³⁰⁴ http://filmstandards.org/fsc/index.php/Filmographic_information_in_the_ocean_of_data [letzter Zugriff am 28.4.2016].

```

dbpedia:Roaring_Years
  rdf:type
    owl:Thing ,
    dbpedia-owl:Work ,
    <http://dbpedia.org/class/yago/1962Films> ,
    yago:Black-and-whiteFilms ,
    <http://dbpedia.org/class/yago/1960sComedyFilms> ,
    yago:FilmsDirectedByLuigiZampa ,
    dbpedia-owl:Film ;
  owl:sameAs
    <http://rdf.freebase.com/ns/m/03c2b2y> .
  rdfs:label
    "Anni ruggenti (film)"@it ,
    "Roaring Years"@en ;
  dbpedia-owl:distributor
    dbpedia:Incei_Film ;
  dbpedia-owl:runtime
    6600 ;
  rdfs:comment
    "Anni ruggenti è un film italiano del 1962, diretto
    dal regista Luigi Zampa e liberamente ispirato ..."

```

Abbildung 3: Grafische Darstellung der filmografischen Metadaten in RDF/N3 für ANNI RUGGENTI (Luigi Zampa, 1962).³⁰⁵

Im europäischen Projekt EU-Screen wurde bereits intensiv an der Überführung von audiovisuellen Daten in RDF gearbeitet, und anschließend die Inhalte mit externen Daten aus Quellen wie DBpedia, Eurostat, Freebase und der New York Times angereichert: „The RDF representation of EBUcore (<http://tech.ebu.ch/lang/en/MetadataEbuCore>) was used. Finally, internal and external linking to the EUScreen content has been performed and the resulting repository was made accessible through a SPARQL query endpoint”.³⁰⁶ Auch die British Broadcasting Corporation (BBC) präsentiert ihren Bestand mit Informationen aus dem Internet angereichert,³⁰⁷ und erstellt auch selbst Ontologien, z.B. für Sport, Bildung oder Musik.³⁰⁸ Erwähnenswert, trotz inhaltlicher Schwächen, ist außerdem das Projekt Linked Movie Data Base (LinkedMDB),³⁰⁹ in dem versucht wird, populäre Filmquellen im Internet zu verknüpfen und als offenes Datenset zu Verfügung zu stellen. Ursprünglich sollten auch Daten aus IMDb verwendet werden, diese konnten dann aber aus rechtlichen Gründen nicht wieder publiziert werden.³¹⁰

Eines der großen Probleme bei LOD ist einerseits die freie Verfügbarkeit der Daten. Wolfram Horstmann ist auch aus anderen Gründen skeptisch, was das Potential von LOD angeht, obwohl er sich mit der Idee dahinter durchaus identifizieren kann.³¹¹ Er sieht in der Bearbeitung, Veröffentlichung und Verlinkung der Metadaten kein großes

³⁰⁵ Bild entnommen von: http://filmstandards.org/fsc/images/6/61/Dbpedia_anni_ruggenti.jpg [letzter Zugriff 28.4.2016].

³⁰⁶ Vgl. Oomen, Tzouvaras, Hyypä, Ockeloen, S. 20.

³⁰⁷ Für mehr Information siehe: <http://www.bbc.co.uk/blogs/internet/entries/afdf2190-4e60-3dfc-b15f-fc17f88c85a1> [letzter Zugriff 28.4.2016].

³⁰⁸ Für mehr Information siehe: <http://www.bbc.co.uk/ontologies> [letzter Zugriff 28.4.2016].

³⁰⁹ Für mehr Information siehe: <http://www.linkedmdb.org/> [letzter Zugriff 28.4.2016].

³¹⁰ Vgl. Oktie Hassanzadeh, Mariano Consens: Linked Movie Data Base. 20. April 2009, S. 2. URL: http://events.linkedata.org/ldow2009/papers/ldow2009_paper12.pdf [letzter Zugriff 22.4.2016].

³¹¹ Vgl. Experteninterview mit Wolfram Horstmann.

technisches Problem, wenn man sich auf Standards einige, aber woran wir momentan haken würden, ist der Durchbruch bei der semantischen Suche.³¹² Bevor man also nach Kooperationsformen zwischen den Gedächtniseinrichtungen fragt, würde er zuerst nach dem Applikationsformat fragen. Die Abfragesprache SPARQL sei zwar Lehrbuchwissen, kann aber für die Anfrage des Endnutzers nicht einfach verwendet werden: „Once available, SPARQL endpoints will need to be masked by a GUI (graphical User Interface) hiding the complexity of SPARQL queries. The GUI will provide a framework for search specific to a domain of application or user profile (e.g. public access point vs. professionals or academics)“.³¹³ Horstmann würde also gern die polemische Frage stellen: „Was bringt mich weg von Google?“.³¹⁴ Wobei Google durchaus auch an LOD glauben würde, so Horstmann, aber trotzdem gäbe es neben Mash ups und Boxen mit Zusammenfassungen bisher nur ganz wenige semantische Anwendungen: „Ich glaube, jedem sollte klar sein, der sich damit beschäftigt, dass wenn man das auf einer großen Skala machen will, man sehr viel Technologieentwicklung da rein stecken muss“, und ergänzt lachend, „man muss Leute haben, die Google nicht hat“.³¹⁵ Er empfiehlt aber trotzdem, alle Strukturen auf RDF zu basieren, dort könne man alles schon reinladen und dies sei die eleganteste Art der Datenhaltung. Aber er würde weiterhin noch auf traditionelle Datenbank-Suchmaschinentechnologie setzen.³¹⁶

³¹² Vgl. Experteninterview mit Wolfram Horstmann.

³¹³ Vgl. Oomen, Tzouvaras, Hyypä, Ockeloen, S. 20.

³¹⁴ Ebenda.

³¹⁵ Ebenda.

³¹⁶ Vgl. ebenda.

8. Zugang 3.0

In der Diskussion um das Filmerbe, bedeutet Zugänglichmachung zumeist, dass die Filme wieder im Kino oder auf Festivals laufen sollen, oder vielleicht noch auf DVD oder Blu-ray publiziert werden. Wenig ist von anderen Präsentationsformen, z.B. VoD-Plattformen oder Online-Editionen die Rede, denn obwohl die Kinoaufführung immer noch prestigeträchtiger ist, setzen Filmarchive in letzter Zeit verstärkt auf digitale Präsentation und machen kuratierte Bestände zugänglich. Wahl vermisst in der Filmerbe-Diskussion daher den Bezug zur Praxis: „Wenn man von Filmerbe spricht, möchte man ja was anderes. Denn Archive haben ja ganz andere Kompetenzen und andere Sammlungen. Was nicht mitgedacht wird: Ins Kino kommen wenige dieser Filme, wir sprechen also eigentlich von online“.³¹⁷ Außerdem sollten dann nicht nur die Filme selbst, sondern auch kontextualisierende Materialien begleitend veröffentlicht werden, z.B. Dokumente, die Aussagen zu diesem Film erst möglich machen. Wahl sieht hier eine zentrale Aufgabe der Filmarchive, vor allem unter dem Stichwort Kuratierung und fragt diese rhetorisch: „Wäre es nicht sinnvoll, den Zugang über eine Plattform zu regeln und auch andere Materialien dazu auf derselben Plattform zu verknüpfen?“³¹⁸ Portale wie EFG sollten daher unbedingt solche Funktionen integrieren und außerdem die aggregierten Bestände sorgfältig auf die filmografischen und inhaltlichen Informationen prüfen: „The EFG1914 portal [...] has not been edited in any meaningful sense to point to or weed out contradictory and incorrect information, mold it in a uniform way, provide cross-references or limit the search results“.³¹⁹ Nach de Klerk verpassen Filmarchive hier eine wichtige Gelegenheit, die Nutzer der Online-Sammlung über wesentliche Eigenschaften des Filmmaterials zu informieren, und so indirekt auch Vermittlung der Filmarchivspraxis (d.h. was Prelinger mit Workflow meint) zu betreiben:

But neither editorial policies nor initiatives by the participating institutes have led to the provision of information about the uploaded materials and their histories: What sort of print is it? What are its characteristics? What is its generation, its genealogy? What invasive measures does it show? Its completeness? Its integrity? The missing answers to these questions are ever so many missed opportunities to inform today's users and make them more sophisticated with respect to the material, factual, and ideological aspects at a certain moment in (film) history.³²⁰

Zusammengefasst geht die Kritik in die Richtung, dass Filmarchive nicht verstanden haben, worin für sie der große Vorteil der Online-Präsentation liegt: „Most consequentially, the true potential of digital technology, the equivalence of text and

³¹⁷ Experteninterview mit Chris Wahl.

³¹⁸ Ebenda.

³¹⁹ Vgl. de Klerk, S. 16.

³²⁰ de Klerk, S. 16.

context, has not been realized“.³²¹ Wie bereits gesagt, denken Filmarchive oft noch zu sehr in traditionellen Bahnen, wenn es um die Präsentation ihrer Sammlungen geht, d.h. man richtet die Energien zuerst auf die Vorführung im eigenen Kino oder als Teil einer Retrospektive auf den wichtigen Archivfestivals in Bologna³²² oder Pordenone³²³. Daneben haben sie nicht selten deshalb auch den Kontakt zur wissenschaftlichen Community verloren, wie Nico de Klerk meint:

While film archives were the source and catalyst of the so-called new film history that emerged in the late 1970s, subsequent research and development of ideas and theories has largely been the responsibility of film scholars (to which the flowering of early cinema studies in particular attests). Why film heritage institutes tend to hold on to yesterday's conventional wisdom is a question I cannot answer. But whatever it is, the result is that the information many film heritage institutes provide today is often glaringly out of step with state-of-the-art film historical research and knowledge.³²⁴

De Klerk spricht sich dagegen für die Ausbildung eines viel stärkeren Verantwortungsbewusstseins der Filmarchive und implizit der Gedächtnisinstitutionen generell aus und beschreibt deren Aufgabe wie folgt: „In my view, it is the task of film heritage institutes not only to bring out the full range of materials and practices, but also to bring a wider array of signifying contexts to bear on them than the usual, mostly aesthetic categories“.³²⁵ Auch Luke McKernan teilt diese Einschätzung und betont das ungenutzte Potential der Kontextualisierung der audiovisuellen Bestände im Netz:

This is why video has come into its own in the web era – not simply because of the volume of content, but because of the contextualisation. Videos have to be embedded somewhere, and in the embedding they find their meaning. Traditional film archives take the medium out of its original exhibition context; web archives preserve that context.³²⁶

Als Alternative schlägt De Klerk dagegen ein Konzept vor, mit dem Film viel umfangreicher vermittelt werden kann, und das sich entlang der Begriffe Kontinuität, Manifestation, Identität und Erfahrung entwickelt.³²⁷ Diese Praktiken sind sowohl vor dem Hintergrund des Kinos als einem wichtigen lokalen Ort zu verstehen, als auch der Sichtweise auf das Kino als Apparatus, d.h. das gesamte System der Filmpräsentation im Kinosaal. An der Grundhaltung der Filmarchive, Fragen der Form, des Stils und der

³²¹ Ebenda, S. 17.

³²² Für mehr Information zum Festival Il Cinema Ritrovato siehe: <https://festival.ilcinemaritrovato.it/about/> [letzter Zugriff 5.5.2016].

³²³ Für mehr Information zum Festival Le Giornate del Cinema Muto siehe: <http://www.cinetecadelFriuli.org/gcm/> [letzter Zugriff 5.5.2016].

³²⁴ de Klerk, S. 22.

³²⁵ Ebenda, S. 97.

³²⁶ McKernan.

³²⁷ Vgl. de Klerk, S. 98. Diese Begriffe werden hier nicht weiter ausgeführt, sollen aber zumindest einen Eindruck von der Stoßrichtung der Argumentation geben.

künstlerischen Bedeutung in den Vordergrund zu rücken, wird sich auch in Zukunft nichts ändern, so de Klerk, und diese Haltung wird immer wieder zu Retrospektiven führen, die das Gesamtwerk bestimmter Regisseure, Schauspieler oder Studios zum Thema haben.³²⁸ Obwohl dieser Zugang verständlich und wichtig ist, birgt diese Art der Kuratierung ihre Risiken, denn „as when works unrelated in time, place or agency are hitched together under a collective title, often without overmuch consideration for the different conditions and signifying contexts in which they were made, exhibited, and received“.³²⁹

Während manche Filmarchive weiterhin den Schwerpunkt ihrer Vermittlungstätigkeit im Kinosaal (vor allem im eigenen, sofern vorhanden) sehen bzw. in der Bereitstellung von Kopien für Retrospektiven und Kinoprogramme international, sind andere aufgeschlossener, was die Ausdehnung in den virtuellen Raum betrifft. Dabei konkurrieren die Kulturinstitutionen mit den bereits vorhandenen, ungleich sichtbareren Videoplattformen wie YouTube oder Vimeo. McKernan führt deren Beliebtheit auf die Benutzerfreundlichkeit und Befriedigung der Erwartungen zurück. Anders gesagt, hat YouTube die audiovisuellen Weblandschaft komplett verändert und diese Erwartungen überhaupt erst geschaffen:

YouTube gives you everything, or at least it appears to do so. Access to moving images traditionally has been exclusive, even challenging. The films have been hard to track down, expensive to access, difficult to share. Now anything you can think of is there instantly, arranged in channels or discoverable individually.³³⁰

McKernan streicht in seiner Aussage die Unzuverlässigkeit der Quelle heraus, obwohl in unserer Wahrnehmung die Videos für immer am gleichen Ort gespeichert bleiben. Außerdem hat sich mittlerweile (unbewusst oder bewusst) die Annahme verbreitet, dass es keine anderen Orte außer YouTube mehr gibt, wo Filme zu finden sind:

If a video is not there, it is effectively invisible, not worthy of consideration. A false sense of permanence has been inculcated – that every video is there, and that every video will always be there, with the concomitant reaction by many scholars that if a video is not on YouTube then it is not worth bothering, or necessary, to seek it elsewhere.³³¹

Wie können Gedächtniseinrichtungen nun mit solchen großen Konkurrenten mithalten? Im Grunde gar nicht, und deshalb haben sich viele Institutionen dafür entschieden, das Portal für eigene Zwecke zu nutzen und z.B. eigene YouTube Channels anzulegen. Es gibt aber viele gute Gründe dafür, mehr Kontrolle über die Art und die Verfügbarkeit der Filme zu behalten. Positiv für Kultureinrichtungen formuliert bedeutet das, dass man sich im Gegenzug mittels Vertrauensbildung bei den Nutzern durchaus positionieren könnte.

³²⁸ Vgl. ebenda.

³²⁹ Ebenda, S. 101.

³³⁰ McKernan.

³³¹ Ebenda.

Konkret meine ich damit, dass Öffentlichkeitsarbeit und Lobbying dahingehend gehen könnte, die Unterschiede zu den diversen Internet-Plattformen herauszustreichen, z.B. mit einem Angebot, das entsprechend kontextualisiert, durchsuchbar und attraktiv kuratiert und präsentiert wird. Bibliotheken haben damit viel Erfahrung und könnten Filmarchiven hier Hilfestellungen bieten bzw. könnte man die Strategien dafür am besten gleich in „interkulturellen“ Teams erarbeiten.

8.1 Kuratieren und Ausstellen

Im deutschsprachigen Raum wird der Begriff Kuratierung im Filmbereich meist als derjenige Prozess verstanden, der einer Filmreihe oder einer Ausstellung vorangeht. Kuratoren und Kuratorinnen für Kinoprogramme, Filmfestivals oder Ausstellungen haben meist ein bestimmtes Profil oder ein Spezialgebiet, aufgrund dessen sie eine Auswahl treffen und begründen. Allgemeine Definitionen von Filmkuratierung sind in der Literatur nur spärlich vorhanden. Zum einen kann Kuratierung als „the art of interpreting the aesthetics, history, and technology of cinema through the selective collection, preservation, presentation, and documentation of films and their exhibition in archival presentations“ bezeichnet werden.³³² Etwas umfassender wird der Begriff an anderer Stelle verstanden: „Curatorship means making arguments through objects as well as words, images, and sounds“.³³³ Diejenigen unter ihnen, die in einer Filminstitution angestellt sind, haben das Glück, in der eigenen Datenbank recherchieren zu können, in der sich auch Hinweise auf die Qualität des Materials, Sprachfassungen oder unterschiedliche Versionen eines Filmwerks finden. In Institutionen wie dem Österreichischen Filmmuseum hat Kuratierung einen ganz zentralen Stellenwert. Das hängt sowohl mit einer historischen Tradition zusammen als auch mit einem sehr starken Selbstverständnis als (Film-)Museum, das sich auf die Filmwerke selbst konzentriert und den Kinosaal konsequenterweise als Ausstellungsraum begreift. Oliver Hanley beschreibt, wie diese Sichtweise mit Zugang zusammenhängt: „Film archives think along curatorial lines mostly when it comes to access, rather than giving access to everything. Most libraries have the same things, but not every film archive has the same collections. So it makes sense to point towards the special holdings or to foreground certain collections“.³³⁴

Es soll aber auch nicht verschwiegen werden, dass dazu noch ganz profane ökonomische Zwänge kommen, wenn es auch manchmal, vielleicht auch unbewusst, als kuratorische Entscheidung vermittelt wird. „Film archives have to make decisions because they usually lack the infrastructure for giving access to a large degree“, so Hanley, „access is not considered a necessity, mostly because there is no funding for it.

³³² Paolo Cherchi Usai, David Francis, Alexander Horwath, Michael Loebenstein (Hg.): *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Wien: Synema – Gesellschaft für Film und Medien 2008, S. 231.

³³³ Jeffrey T. Schnapp, Todd Presner: Digital Humanities Manifesto 2.0. 2009. URL: http://humanitiesblast.com/manifesto/Manifesto_V2.pdf [letzter Zugriff 20.4.2016].

³³⁴ Experteninterview mit Oliver Hanley.

There is no pressure for a certain amount of accessible documents. This could change, but then the ones who demand that have to also bring money for that“.³³⁵ Hier sehen wir, meiner Meinung nach, ganz klar einen musealen Zugang, in dem Selektion und die Art der Präsentation eine ganz wichtige Rolle spielen. Wenn der ausführliche Selektionsprozess wegfällt, dann ginge auch die Daseinsberechtigung ein Stück weit verloren. Aus diesem Grund sind Online-Präsentationen des gesamten Archivbestands für manche Institutionen nicht nur aus finanziellen Beschränkungen problematisch. Dabei gehe ich von einer Struktur aus, die neben dem Ausstellungsraum und/oder dem eigenen Kino auch ein dazugehöriges Archiv vorsieht. Worauf es mir aber in diesem Kapitel ankommt, ist die gewisse Distanz bzw. vergleichsweise passive Haltung der Filmarchive zu ihrem Publikum zu beleuchten, wenn es um Online-Zugang zu den Beständen geht, die sich vor allem im direkten Vergleich mit Bibliotheken zeigt.

Bibliotheken verwenden sehr viel Zeit und Wissen darauf, ihre Nutzer und Nutzerinnen und deren Bedarfe bis ins Detail kennenzulernen. In mehr oder weniger umfangreichen Studien erforscht man laufend das Nutzerverhalten und versucht, herauszufinden, wie man einen besseren Service bieten kann, welche Services in welcher Form angeboten werden sollen und ganz generell, ob die Kunden mit dem Angebot der Bibliothek zufrieden sind. Filmarchive tun dies dagegen, meiner Erfahrung nach, nur ganz selten bis überhaupt nicht. Wie kann aber Kuratierung sinnvoll erfolgen, wenn man nicht weiß, wer die Zielgruppe ist? Oder polemisch ausgedrückt: Wenn es gar keine Zielgruppe gibt, sondern das Angebot manchmal auch gezielt gegen populäre Interessen zusammengestellt wird, um sich gerade dadurch abzuheben? Während es für traditionelle Ausstellungen und Kinoprogramme durchaus funktionieren kann, gerade gegen die Erwartungshaltung des Publikums zu arbeiten (Kunst arbeitet oft so), ist die Umlegung auf den Online-Bereich meiner Meinung nach wenig sinnvoll. Hier sollte man das Angebot sehr genau hinsichtlich der Nutzungsfrequenz und Usability prüfen und optimieren.

Demgegenüber definieren die Bücherhallen ihre Zielgruppe und Nutzer der Filmabteilung sehr weit: Filmenthusiasten, interessierte Laien, Schüler, Studenten des Studiengangs Film der Hamburg Media School (Studienbereiche: Drehbuch/Dramaturgie, Kamera/ Bildgestaltung, Regie, Produktion), Studenten anderer Fachrichtungen (hauptsächlich medien- und literaturwissenschaftlicher Art), mit Film befasste Professionelle, Journalisten, Redaktionen, Werbeagenturen; Mitarbeiter anderer Kultureinrichtungen (z.B. Theater, Museen).³³⁶ Peter Bossen berichtet auch von überaus sachkundigen Nutzern, die nach ganz konkreten ikonischen Filmszenen oder Verfahren suchen, z.B. das Bild der reißenden Perlenkette oder stroboskopische Effekte in Filmen.³³⁷ Auch in Filmarchiven kennt man ähnliche Anfragen, die manchmal fast unmöglich zu beantworten sind. Man spricht im Filmbereich nicht umsonst manchmal

³³⁵ Ebenda.

³³⁶ Experteninterview mit Peter Bossen.

³³⁷ Vgl. ebenda.

von einer nerds culture bzw. den film buffs, die über extrem umfangreiches Detailwissen verfügen, das sich nicht nur auf die klassische Filmgeschichte erstreckt, sondern auch auf Nischengenres. Da kommt wieder die unzureichende inhaltliche Erschließung der Datenbanken negativ zum Tragen und wie Bossen lächelnd sagt, könne man dann nur die „Festplatte im Kopf“ anzapfen.³³⁸

Wenn man die Menschen in ihrem großen Interesse und ihrer Begeisterung für Film ernst nimmt, sollte man ihnen dann nicht auch die (technische) Möglichkeit bieten, online selbst kuratierte Sammlungen im Sinne einer Crows Curation mit audiovisuellen Medien anzulegen oder auch selbst Kontextmaterial hinzuzufügen? Solche kreativen, und wichtiger, kollaborativen Prozesse können sowohl zwischen Institutionen als zwischen Privatpersonen stattfinden.³³⁹ Michael Loebenstein zieht Europeana als Beispiel für eine großen gemeinsame Datenbasis heran und beschreibt, wie es funktionieren könnte: „Wenn das Datenmodell offen ist und es eine API gibt, dann steht es den Institutionen offen, ob sie ihre Collections in Europeana machen wollen. Kleine digitale Ausstellungen könnte man dann Crowd-kuratieren.“³⁴⁰ Er stellt die Frage, was eigentlich dagegen sprechen würde, (m)eine eigene kleine Gallery in Europeana zu gestalten, die ich dann mit anderen teilen könne? Auch auf institutioneller Ebene könnte das ähnlich funktionieren: So könnte z.B. eine prestigeträchtige Posterausstellung direkt von unterschiedlichen Kuratoren auf Europeana zusammengestellt werden, die dann auf der eigenen Webseite übernommen wird. Niemand müsse dann eine eigene, neue Webplattform bauen und selbst katalogisieren.³⁴¹ Sieht man sich die Praxis an, dann würde in den meisten Fällen nach Ende der Laufzeit eines temporären Projekts die betreffende Seite ohnehin nicht mehr betreut werden, und auch der technische (z.B. für das CMS³⁴²) und finanzielle Aufwand würde sich nicht lohnen. „Warum also nicht diese Bestände auf Europeana oder anderswo kuratieren und durch ein Plugin reinholen?“ schlägt Loebenstein vor.³⁴³

Auch der Bereich der Recommender-Systeme hat in gewisser Weise mit dem Thema Kuratierung zu tun. Als Pioniere auf diesem Gebiet können die Videoplattformen Netflix oder IMDb gelten. Vor allem der Algorithmus von Netflix brachte es zu Bekanntheit, wobei man sich dort bewusst abseits naheliegender Kriterien bewegen will:

Freedom from worrying about signals like geography, gender, and age allows Netflix to hone its recommendations more sharply, and against less obvious criteria that for competitive purposes it

³³⁸ Vgl. ebenda.

³³⁹ Vgl. Experteninterview mit Michael Loebenstein.

³⁴⁰ Ebenda.

³⁴¹ Vgl. ebenda.

³⁴² Darunter versteht man ein Content-Management-System für eine Webseite.

³⁴³ Experteninterview mit Michael Loebenstein.

doesn't divulge. It's what lets Netflix group its titles into a couple of thousand "clusters" based not on where people live, but what they like.³⁴⁴

Auch im Musikbereich sind Empfehlungen bereits ein wichtiges (Forschungs-)Thema. Als nur ein Beispiel soll das Projekt „#nowplaying“ der Universität Innsbruck erwähnt werden, in dem mit Twitter-Einträgen gearbeitet wird, die dann mit Metadaten aus Spotify-Accounts angereichert werden. Das Datenset kann auch als csv-File heruntergeladen werden.³⁴⁵ Auch manche Bibliotheken denken bereits über die Einführung von Rating-Systemen nach, wobei ein solcher Dienst als ein möglicher Aspekt einer erweiterten Kommunikation mit den Nutzern gesehen wird, berichtet Peter Bossen.³⁴⁶ Leider führte er nicht näher aus, wie das schließlich funktionieren soll. Naheliegender wäre eine Anwendung, in der Nutzer Medien für andere Nutzer bewerten, aber es könnte auch die Empfehlung eines Fachreferenten gemeint sein (unter dem Stichwort Curator's Choice), was ich persönlich dann zwar sinnvoll finde, aber auch als eher traditionellen Zugang einschätze.

Chris Wahl hat davon gesprochen, dass die Deutungshoheit bei der Diskussion um das Filmerbe zunehmend in Frage gestellt werden muss, und hat darauf hingewiesen, dass andere Kulturen hier schon einen wichtigen Schritt in Richtung Demokratisierung und Bürgerbeteiligung gegangen sind.³⁴⁷ Er nennt generell den angloamerikanischen Raum und Michael Loebensteins Bericht aus Australien bestätigt diese These.³⁴⁸ Aber auch in Europa gibt es Länder, in denen sich Museen und Archive näher an die Bevölkerung wagen und diese stärker einbeziehen, wenn es um die Gestaltung von (digitalen) Angeboten geht, z.B. die Niederlande und Großbritannien.³⁴⁹ Es ist kein Geheimnis, dass Deutschland zu den Ländern gehört, die sehr konservativ gegenüber digitalen Werkzeugen und Medien eingestellt sind. Das zeigt sich z.B. in einer sehr langsamen Implementierung von Streaming-Diensten, man bevorzugt immer noch physische Träger wie DVD,³⁵⁰ oder auch in der als mangelhaft kritisierten Medienkompetenz von deutschen Schulkindern³⁵¹. Auch kulturelle Prägungen beeinflussen, in welchem Maße eine Gesellschaft an neuen Angeboten, wie ich sie in meiner Arbeit vorschlage, interessiert sein könnte und diese dann aktiv anwenden würde: z.B. Crowd sourcing, kollaboratives Kuratieren, Re-use von Museums-, Archiv- und Bibliotheksbeständen und Zusammenarbeit im virtuellen Raum generell. Vielleicht können die Kultureinrichtungen

³⁴⁴ <https://www.wired.com/2016/03/netflixs-grand-maybe-crazy-plan-conquer-world/> [letzter Zugriff 20.4.2016].

³⁴⁵ Für mehr Information siehe: <http://dbis-nowplaying.uibk.ac.at/> [letzter Zugriff 20.4.2016].

³⁴⁶ Vgl. Experteninterview mit Peter Bossen.

³⁴⁷ Vgl. Experteninterview mit Chris Wahl.

³⁴⁸ Vgl. Experteninterview mit Michael Loebenstein.

³⁴⁹ Diese Aussage gründet auf meinem persönlichen Eindruck, den ich auf der Tagung "Museums in Motion" in Volos (Griechenland) am 3. Juli 2015 mitgenommen habe.

³⁵⁰ Vgl. Expertengespräch mit Anna Bohn.

³⁵¹ Vgl. Konsultation von Gudrun Marci-Boehncke am 29. April 2016.

bezüglich Offenheit, Experimentierfreude, Innovation und Integration (im Hinblick auf neue Technologien) mit gutem Beispiel vorangehen. Ein schönes Beispiel für Crowd Annotation und ein anderes Verständnis von Kuratierung wäre das Projekt „Curarium“,³⁵² in dem jeder Nutzer und jede Nutzerin sich in unterschiedlicher Weise mit Beständen auseinandersetzen kann und die Werkzeuge dafür angeboten bekommt. Die Grundidee dahinter ist es, das „Archiv zu animieren“. Dabei geht man von der Annahme aus, dass vieles bereits im Internet digital existiert, aber wir üblicherweise nur ganz einfache Aktivitäten mit den Objekten ausführen (Suche und Ergebnis, Download) und uns nicht in anderer Form damit beschäftigen können. Ich stelle mir vor, dass in Zukunft viele Menschen hier ein spannendes Betätigungsfeld sehen und die spielerische Herangehensweise einen niedrigschwelligen Einstieg bietet. Wenn sich Nutzer ernst genommen fühlen – und das ist etwas, was meiner Meinung nach Archive von Bibliotheken und auch Museen lernen können – werden umgekehrt, so die These, Gedächtniseinrichtungen zu Orten, die in der Bevölkerung als relevant und unterstützenswert wahrgenommen werden.

8.2 „Das Archiv neuen Typs“

Dieser Begriff wurde von Rainer Rother, dem künstlerischen Direktor der SDK geprägt und meint ganz allgemein neue Präsentationsformen, die nur online umsetzbar sind.³⁵³ Man operiert hier an den Rändern des klassischen Archivbegriffs und, wie die Beispiele aus den Filmarchiven zeigen, bewegt man sich hier schon sehr stark in Richtung Ausstellung (Virtual Exhibitions), d.h. ästhetische Kriterien spielen neben Kontextualisierung eine gewisse Rolle. Denn natürlich ist Auffindbarkeit (als Ergebnis einer gezielten Suche) ein wichtiger Punkt für die Nutzer, aber es sollte daneben auch das absichtslose Stöbern (Browsen) berücksichtigt werden. Vor allem bei sehr heterogenen Beständen, z.B. auf Europeana, könnte das eine erfolgreiche Strategie sein:

Browsing allows an information seeker to find what they did not know they needed or what they could not articulate in the form of a keyword query. [...] This is especially important as user studies indicate that many Europeana users consider the Europeana portal to not provide clear enough information on the scope and type of content thus making their initial searches difficult to articulate.³⁵⁴

Auch im EU-Projekt EFG1914 war die Virtual Exhibition ein essentieller Bestandteil. Die Idee dahinter war, Filmbeispiele und Kontextmaterialien zu einzelnen Themenbereichen,

³⁵² Für mehr Information siehe: <https://curarium.com/> [letzter Zugriff 30.4.2016].

³⁵³ Vgl. Experteninterview mit Jürgen Keiper.

³⁵⁴ David Haskiya: Browsing Europeana – Opportunities and Challenges. In: *International Workshop on Supporting User's Exploration on Digital Libraries*. Workshop Proceedings. Collocated with International Conference on Theory and Practice of Digital Libraries (TPDL). Zypern am 27. September 2012, S. 1.

wie z.B. „At the front“ oder „Suffering in and at the war“ zusammenzustellen.³⁵⁵ In diesem Fall wählten die Filmarchive aus der Gesamtheit der Beiträge selbst Material aus und verfassten dazu kurze, erklärende Texte. Auch das DIF hat auf der eigenen Webseite zwei virtuelle Ausstellungen anzubieten (Stand April 2016), der Nachlass Curd Jürgens und die Sammlung Volker Schlöndorff, die in ansprechender und informativer Weise Zugang zu den Spezialbeständen geben.³⁵⁶ Dort flankieren Filmclips und Audiobeiträge die Fotos und Dokumente und bieten einen audiovisuellen Mehrwert bei der Recherche.

Die SDK ist sicherlich der Pionier unter den deutschen Filmarchiven, was die Online-Präsentation von Beständen angeht. Das erste Projekt dieser Art, eine Kameradatenbank, wurde mittlerweile schon vor zehn Jahren publiziert und hatte die primäre Aufgabe, Objekte sichtbar zu machen, die nicht unbedingt im Fokus lagen.³⁵⁷ Das nächste Projekt im Jahr 2009 „Wir waren so frei“ zum 20-Jahr Jubiläum des Mauerfalls war bereits deutlich ambitionierter, da man einen explorativen Zugriff entwickelte und den Nutzer über Themenstrecken, Karten und bestimmte inhaltliche Strecken ins Archiv führte.³⁵⁸ Das Projekt zeichnet sich vor allem durch eine exaltierte Suche und einen hohen Verschlagwortungsgrad aus. Man integrierte auch Privatdokumente und Audioberichte, die speziell zu den Bildern aufgenommen worden waren. Jürgen Keiper zieht als Fazit, dass es als Archiv sehr gut funktioniert hätte, als Webseite allerdings weniger,³⁵⁹ womit er wohl auch auf die schwache Beteiligungsrate der Öffentlichkeit hinweist, die man zur Mitarbeit aufgerufen hatte. Für das Projekt „First we take Berlin“ entschied man sich für eine Präsentation von Rohmaterial zu einem Filmwerk, wobei es um die Sichtbarmachung des Auswahlprozesses für den fertigen Film ging.³⁶⁰ In den beiden aktuellen Projekten, das „DFFB-Archiv“³⁶¹ (die Filme der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin) und das „Ken Adam Archiv“³⁶² wird ein neuer Zugang gewählt. Während Katalogisierung und Erschließung sowohl technisch als auch inhaltlich natürlich unbedingt notwendig sind, bietet sich nun die konzeptionelle Präsentationsebene anders dar. Die Besucher der Seite sehen statt Suchmasken nur Themenstrecken, Essays, Videos etc., denn nicht mehr Suchen steht im Vordergrund, sondern die Narration, so Keiper für die Kinemathek. Er führt aus, wie für ihn moderne Archivpräsentation funktioniert und betont die kontextuelle Funktion des einzelnen Objekts:

³⁵⁵ Für mehr Information siehe: <http://exhibition.europeanfilmgateway.eu/efg1914/welcome> [letzter Zugriff 20.4.2016].

³⁵⁶ Für mehr Information siehe: <http://deutsches-filminstitut.de/filmmuseum/ausstellungen/virtuelle-ausstellungen/> [letzter Zugriff 20.4.2016].

³⁵⁷ Für mehr Information siehe: <https://www.kameradatenbank.de/index.php#> [letzter Zugriff 20.4.2016].

³⁵⁸ Vgl. Experteninterview mit Jürgen Keiper. Für mehr Information siehe: <https://www.wir-waren-so-frei.de/> [letzter Zugriff 20.4.2016].

³⁵⁹ Vgl. ebenda.

³⁶⁰ Für mehr Information siehe: <http://www.first-we-take-berlin.de/> [letzter Zugriff 20.4.2016].

³⁶¹ Für mehr Information siehe: <https://dffb-archiv.de/> [letzter Zugriff 6.5.2016].

³⁶² Für mehr Information siehe: <https://ken-adam-archiv.de/> [letzter Zugriff 6.5.2016].

Der zentrale Paradigmenwechsel besteht darin (das ist auch nichts Neues), das Archiv ins Erzählen zu bringen. Das Objekt steht nicht mehr für sich selbst, die Objekte haben einen bestimmten Zweck innerhalb eines bestimmten Kontexts. Die Aufgabe der Präsentation ist es, diesen Kontext herzustellen.³⁶³

Das Archivdokument könne dabei entweder illustrierenden, belegenden oder assoziativen Charakter haben. Aber beim Archiv geht es in Wirklichkeit um Kontextwissen, um implizites Wissen, das explizit gemacht werden muss.³⁶⁴ Daher muss für Keiper ein Archivar oder eine Archivarin heutzutage in der Lage sein, selbst oder in Zusammenarbeit mit Filmhistorikern Texte zu verfassen. Denn der Archivar sei unterrepräsentiert, ja er verkauft sich sogar unter Wert, wenn er nur Maße eines Objekts eingibt, das können Maschinen besser.³⁶⁵ Auch Babette Heusterberg betont die Fähigkeit der Archivmitarbeiter, Querverbindungen herstellen zu können und Nutzer auf weitere interessante Bestände innerhalb der unterschiedlichen Abteilungen einer Institution verweisen zu können. Sie veranschaulicht das am Beispiel der Recherche zu den Berichterstatern für die Nazi-Wochenschauen, zu denen auch Akten in Koblenz (der zweite Standort des BArch) vorhanden sind, was aber nicht immer bekannt sei. Über solches Wissen verfügen nur die Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen und diese sollten daher sowohl nach außen wie auch nach innen Aufklärung leisten.³⁶⁶ Das BArch, bisher auf die physische Bewahrung und Sicherung des Filmerbes fokussiert, richtet sich hinsichtlich der Präsentation der Bestände momentan auch neu aus. Wie der Präsident des BArch, Michael Hollmann, vor kurzem erst schrieb, arbeitet man ab jetzt verstärkt an der Online-Nutzung der Bestände:

Das Bundesarchiv wird künftig die Online-Nutzung als eigenständige und eigenwertige Form der Archivaliennutzung anerkennen und daran arbeiten, die notwendigen technischen, organisatorischen und rechtlichen Voraussetzungen zu schaffen. Das inhaltliche Substrat im Sinne einer Erstausrüstung wird das Projekt „Deutschland in zwei Nachkriegszeiten“ liefern.³⁶⁷

Wie Heusterberg für das erwähnte Projekt einschränkt, ist zwar die Aufnahme von Filmen in das angekündigte Projekt auch geplant, man müsse aber die damit verbundenen hohen Digitalisierungskosten bedenken.³⁶⁸ Bisher war der generelle kuratorische Ansatz des BArch eher traditionell ausgerichtet:

Seit mehr als 15 Jahren präsentiert das Bundesarchiv auf seiner Homepage im Rahmen sogenannter „Galerien“ Digitalisate von Archivgut. Die Anlässe sind gänzlich unterschiedlicher

³⁶³ Experteninterview mit Jürgen Keiper.

³⁶⁴ Vgl. ebenda.

³⁶⁵ Ebenda.

³⁶⁶ Vgl. Experteninterview mit Babette Heusterberg.

³⁶⁷ Hollmann, S. 8.

³⁶⁸ Vgl. Experteninterview mit Babette Heusterberg.

Art, sie ergeben sich aber fast ausschließlich aus der täglichen Archivarbeit, sei es, dass auf den Abschluss einer Bestandserschließung oder interessante Aktenfunde hingewiesen werden soll, sei es, dass Schüler das Ergebnis eines Archivpraktikums darstellen; häufig stehen die Galerien im Zusammenhang mit Jahrestagen.³⁶⁹

Die erwähnten Projekte aus den Filmarchiven mögen für die Allgemeinheit oder die Kolleginnen und Kollegen aus Museen und Bibliotheken nicht besonders radikal klingen. Aber daran ist zu erkennen, dass sich momentan ein Paradigmenwechsel vollzieht, hin zur Öffnung und Bewerbung der eigenen Bestände und auch hin zur Vermittlung statt einer reinen Präsentation mit Suchfunktion auf der Webseite. Abschließen möchte ich dieses Kapitel mit einem Gedanken von Rick Prelinger, dem Zugang zu und Interaktion mit Archivmaterial große Anliegen sind. Wenn wir das Filmarchiv weniger als einen Lagerraum, sondern hingegen als eine Quelle und den Geburtsort von neuen Werken denken, dann müssen wir den Lebenszyklus des Archivmaterials um die potentielle Wiederverwendung herum bauen und den Nutzer in den Mittelpunkt stellen.³⁷⁰ Als Vorbilder nennt Prelinger daher Bibliotheken und die Zusammenarbeit mit der Wissenschaft: „Librarians are doing this. People in the digital humanities are doing this. If the archives is to adopt some of the trappings of the museum, it might also remember to build a laboratory. I do not suggest huge, expensive projects, but modest experiments that address unresolved difficulties“.³⁷¹

8.3 Filmvermittlung in Bibliotheken

Von meinen Gesprächspartnern, vor allem aus den öffentlichen Bibliotheken, wurde generell großes Interesse bekundet, Filmmaterial aus den Archiven für Nutzer in den Räumen der Bibliothek bereitzustellen. Bisher hätte es aber leider keine Anfragen in Richtung Bibliotheksauswertung gegeben, was schade ist, denn: „Dafür sind wir ja da, wir sind sozusagen die letzte Schnittstelle vor dem Benutzer. Die kommen zu uns und kommen in unsere Portale und nutzen unsere Online-Angebote“.³⁷² Und noch mehr auf den Punkt gebracht: „Die [Filmarchive, A.H.] haben das Material, wir haben die Kunden. Worauf warten wir noch?“³⁷³ Zwei der größten Hürden für die Bereitstellung von Film, sei es in Bibliotheken oder anderswo, werden von Anna Bohn so zusammengefasst: „die unzureichende Zahl digitalisierter Filme des deutschen Filmerbes und die Tatsache, dass Lizenzen in der Regel zeitlich und räumlich befristet vergeben werden und verhandelt bzw. erworben werden müssen“.³⁷⁴ Natürlich ist es auch denkbar und sinnvoll, dass die Bibliotheken zunächst einmal Filme auf verfügbaren kostenfreien Portalen über

³⁶⁹ Hollmann, S. 6.

³⁷⁰ Vgl. Vortrag von Rick Prelinger.

³⁷¹ Ebenda.

³⁷² Experteninterview mit Peter Bossen.

³⁷³ Ebenda.

³⁷⁴ Bohn 2016, S. 89.

Discovery-Systeme recherchierbar machen, und so die bessere Auffindbarkeit zu gewährleisten.³⁷⁵ Ähnliche Überlegungen kommen von Jürgen Keiper, die er unter das Stichwort Information Brokering fasst.³⁷⁶ Aufbauend auf der Feststellung, dass sich die Rolle der Bibliotheken stark wandelt, erklärt er seine Sichtweise: „Es geht natürlich darum, Objekte bereitzustellen, aber die zentrale Aufgabe von Bibliotheken im 21. Jahrhundert ist Information Brokering: Recherchen zu unterstützen und Fachwissen bereitzustellen. Die Kosten werden zunehmend auf uns abgewälzt werden, und es wird zu einer Reduktion des Angebots kommen.“³⁷⁷ Man müsse nicht mehr selbst alles anbieten, sondern vielmehr wissen, wo man es findet, so Keiper weiter. Als ein positives Beispiel nennt er die ZLB, wo DVDs nach Ländern sortiert und aufgestellt sind. Daneben könnte man dann in weiterer Folge auch spezielle Filmdatenbanken anbieten, z.B. zum afrikanischen Film. Auf den Nutzerplätzen könnte man dann später sogar Zugang zum Video erhalten. In den Gesprächen tauchte die Frage auf, in welcher Form die Nutzer denn auf solche Angebote zugreifen sollen. Wenn es nach Marilyn M. Levine geht, ist sie heutzutage rhetorisch, denn die Informationen sollen ohnehin zu den Nutzern ins Haus kommen:

The American Society for Information Science (ASIS) was itself a major force in the drive to divorce information from the library. To ASIS members, information was not only recorded items of knowledge, it was also the digitized bits of information that could be moved through computers and telephone lines to where it was needed, rather than requiring users to come to the place where knowledge or information was stored. In this approach, people stayed where they were; information moved to them.³⁷⁸

Bei aller virtuellen Recherche der Nutzer ist doch nicht zu übersehen, dass in der Realität die öffentlichen Bibliotheken aus allen Nähten platzen, was die Besucher betrifft. Die ZLB empfängt z.B. mehrere tausend Menschen am Tag, für die es kaum mehr Räumlichkeiten gibt. Nicht nur deshalb wird über innovative Konzepte zur alternativen Bestandsaufstellung nachgedacht, aber auch neue Benutzungsarten und Angebote sollen entwickelt werden, wie Peter Bossen für Hamburg erzählt. Man wird sich in der Zentralbibliothek der Bücherhallen von der bisher üblichen alphabetischen Aufstellungsweise lösen und sogenannte Etagenwelten schaffen, die abteilungsübergreifend und nach inhaltlichen Kriterien konzipiert werden.³⁷⁹ Film kommt somit in die Nachbarschaft zu Musik, Literatur, Kunst, statt wie bisher neben der Kinder- und Jugendabteilung angesiedelt. In diesem Zusammenhang können auch die sogenannten Themenräume gesehen werden, in denen unterschiedliche Medien aus dem

³⁷⁵ Vgl. ebenda, S. 87.

³⁷⁶ Vgl. Experteninterview mit Jürgen Keiper. Darunter versteht man allgemein “the business of buying and selling information as a commodity” (Vgl. Marilyn M. Levine: A Brief History of Information Brokering. URL: <https://www.asis.org/Bulletin/Feb-95/levine.html> [letzter Zugriff 26.4.2016]).

³⁷⁷ Ebenda.

³⁷⁸ Levine.

³⁷⁹ Vgl. Experteninterview mit Peter Bossen.

gesamten Bibliotheksbestand zu aktuellen Themen an einem zentralen Ort versammelt werden. Anna Bohn berichtet, dass sich diese in Kooperation mit anderen Institutionen veranstalteten Themenräume großer Beliebtheit erfreuen. Als Beispiel nennt sie den Themenraum Berlinale 2015, der Berlinale Highlights aus der Filmsammlung der ZLB und anlässlich der Verleihung des Goldenen Ehrenbären an Wim Wenders Medien zum „Kosmos Wim Wenders“ präsentierte. Die Medien der Themenräume können nach Hause ausgeliehen und die Biblio- und Filmografie über die Themenraum App abgerufen werden.³⁸⁰ Die Themen wechseln in einem sechswöchigen Rhythmus.

Anna Bohn weist auch auf die sich wandelnde Medienkompetenz hin, die von neuen Zugangsarten zu Film geprägt wird:

Kinder lernen spielerisch, mit bewegten Bildern umzugehen, und selbst jüngere Kinder sind in der Lage, mittels Digitalkameras kleine Filmchen zu machen. Früher war das Daumenkino vielleicht ein gutes Mittel, um die Funktionsweise von Filmen erfahrbar zu machen, heute eröffnet die digitale Technik den Nutzern sehr viel weitergehende kreative Möglichkeiten, um selbst Filme zu machen.³⁸¹

Aber die Veränderungen der Medienkompetenz zeigen sich auch in der wachsenden Bedeutung der Interaktion mit den Nutzern: Benutzer kommentieren Filme, taggen sie mit Informationen und empfehlen sie über soziale Netzwerke ihren Freunden weiter. Das wiederholte Sehen von Filmen (z.B. auf DVD oder Online) fördert darüber hinaus eine viel bessere Kenntnis der Filme, und daraus folgend, intensive Kennerschaft und Cinéphilie in der breiten Bevölkerung.³⁸² Das steigende Interesse an Möglichkeiten zum Austausch über Film ist also keine Überraschung, die nebenbei auch der Bildung des Gemeinschaftsgefühls (community building) dient. Es gibt außerdem eine große Nachfrage nach Newslettern, Informationen über Neuerwerbungen und Angebote zur Filmvermittlung.³⁸³

Bei all den Möglichkeiten, die Bibliotheken haben, um eigene oder aus Filmarchiven stammende Werke in irgendeiner Form anbieten zu können, stehen immer wieder ungeklärte Rechtsfragen oder schlicht fehlende Rechte im Weg. Für Filmarchive ist das ein bekanntes Problem, wie Oliver Hanley beschreibt: „Library collections go back centuries, they are dealing with documents which are rights free. But with film archives you can be almost certain that a certain film from the collection is not rights free“.³⁸⁴ Für Filmwerke sind momentan prinzipiell immer Rechte zu klären, d.h. es gibt keine Schrankenregelung für die Bereitstellung von Digitalisaten im Intranet einer Institution

³⁸⁰ Vgl. Experteninterview mit Anna Bohn. Für mehr Information siehe:

<https://www.zlb.de/veranstaltungen/themenraum/archiv/themenraum-berlinale-2101-26022015.html>.

³⁸¹ Bolewski, S. 2.

³⁸² Vgl. ebenda.

³⁸³ Vgl. Experteninterview mit Anna Bohn.

³⁸⁴ Experteninterview mit Oliver Hanley.

falls noch Urheberrecht zur Anwendung kommt.³⁸⁵ In vielen Fällen werden z.B. Regisseure auch nicht von Verwertungsgesellschaften vertreten und insgesamt ist die Rechteklärung sehr aufwändig, da es sich um ein Sammelwerk handelt:

Das heißt, wenn heute ein älterer Film genutzt werden soll, muss geklärt werden, welche Rechte die beteiligten Urheber seinerzeit an den Filmhersteller übertragen haben, und ob und an wen der Filmhersteller wiederum später wirksam und berechtigterweise diese Rechte weiterveräußert hat. Je länger die Rechtekette ist, desto größer ist die Gefahr, dass bestimmte Rechte nicht oder nicht in ausreichendem Umfang übertragen wurden. Um dies zu überprüfen, müssen alle jemals geschlossenen Verträge – im genannten Beispiel die der Urheber mit dem Filmhersteller und die dann folgenden zur Weiterveräußerung oder Lizenzierung des Films – analysiert werden.³⁸⁶

Die meisten Filmarchive können aus Personalmangel keine Rechteklärung ihrer Bestände betreiben, daher könnten im Moment im Fall einer Zusammenarbeit mit anderen Kultureinrichtungen diesbezüglich kaum Informationen bereitgestellt werden. Gemeinfreie Werke wären vielleicht etwas einfacher zu bestimmen, aber auch hier sind meist keine eindeutigen Informationen in den eigenen Unterlagen verzeichnet. Einig ist man sich unter meinen Gesprächspartnern, dass die gesetzlichen Regelungen für die Verwendung von Film in Kultur und Bildung verbessert werden müssen. Stellvertretend möchte ich Anna Bohn zitieren, die auf die rechtliche Situation in den USA verweist, die den Kultureinrichtungen ihre Arbeit erleichtert: „zum Beispiel können die Kulturerbe-Institutionen auf Basis der fair-use-Regelungen sehr viel mehr digitalisierte Informationen verfügbar machen, als dies deutsche Einrichtungen können“.³⁸⁷

Am einfachsten für alle Beteiligten wäre eine gesamteuropäische Regelung, da Filmarchive meist nicht nur nationale Filmwerke im Bestand haben. Dabei geben die europäischen Entwicklungen Anlass zur Hoffnung, vor allem seit dem Antritt von Jean-Claude Juncker als Kommissionspräsident der EU. Dieser hatte angekündigt, das Urheberrecht modernisieren zu wollen, vor allem im Lichte der digitalen Revolution und des veränderten Konsumentenverhaltens.³⁸⁸ Außerdem sollte seitens der Filmarchive der Dialog mit den Rechteinhabern intensiviert werden: „The overall goal is to ensure a more sustained exploitation of existing European films. Ready-to-offer catalogues of European films and development of so called licensing hubs shall also promote the distribution of films online in territories where they have not been released through the mainstream

³⁸⁵ Mehr Information kann man auch hier nachlesen: <https://irights.info/kategorie/themen/youtube-video> [letzter Zugriff 26.4.2016].

³⁸⁶ Paul Klimpel: Urheberrecht, Praxis und Fiktion. Rechteklärung beim kulturellen Erbe im Zeitalter der Digitalisierung. In: Paul Klimpel, Ellen Euler (Hg.): *Der Vergangenheit eine Zukunft. Kulturelles Erbe in der digitalen Welt*. Berlin: iRights.Media 2014, S. 176.

³⁸⁷ Bolewski, S. 3.

³⁸⁸ Vgl. European Commission: Towards a modern, more European copyright framework: Commission takes first steps and sets out its vision to make it happen. Publiziert am 9. Dezember 2015. URL: <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/towards-modern-more-european-copyright-framework-commission-takes-first-steps-and-sets-out-its> [letzter Zugriff 26.4.2016].

distribution channels“.³⁸⁹ Leider sind die ursprünglichen Pläne der Commission, ein einheitliches Urheberrecht für Europa zu verwirklichen, wieder in weite Ferne gerückt. Dabei ist allerdings nicht klar, in welche Richtung sich das positiv für Filmarchive auswirken könnte, wenn überhaupt. Im folgenden Kapitel möchte ich unterschiedliche Möglichkeiten ausführen, wie Filmpräsentation in Bibliotheken trotz der beschriebenen Schwierigkeiten aussehen könnte.

8.3.1 Filmprogramme

Filmreihen oder zumindest kontinuierliche Filmveranstaltungen anzubieten, war eine Idee, die in mehreren Interviews als konkretes Vermittlungsangebot geäußert wurde. Hier sind allerdings lokale Gegebenheiten zu berücksichtigen, denn während es zum Beispiel in Hamburg nur ein einziges Programmkino gibt (das Metropol-Kino), ist Berlin mit vielen guten Kinos versorgt. So ist auch besser zu verstehen, warum Peter Bossen sich so aktiv für ein Filmprogramm in der Bibliothek einsetzen würde. Er könnte sich zum Beispiel thematische Reihen vorstellen, in denen er vor allem den fremdsprachigen Bestand einsetzen würde, weil diese Filme im Angebot der Bibliothek oft übersehen werden.³⁹⁰ Er könnte sich auch Filmgeschichtsprogramme für Schulen vorstellen, entweder selbst kuratiert oder in Kooperation mit anderen Initiativen, z.B. mit CineGraph, ein Verein für Filmforschung, der in Hamburg ansässig ist und jedes Jahr das Cinefest veranstaltet.³⁹¹ Als Vorführmedium könnte man der Einfachheit halber die DVD aus dem Bestand verwenden, wobei die Technik zur Projektion nicht mehr so kompliziert sei und sogar ein passender Raum vorhanden wäre.³⁹² Obwohl Bossen sehr motiviert wäre, ein solches Betätigungsfeld aufzubauen, muss er doch im gleichen Moment schon die Ideen wieder aufgeben, denn: „Die Rechtsfrage steht immer im Weg, man müsste immer Rechte für öffentliche Vorführungen einholen. Sogar für deutsche Filme wäre das schon schwierig. Das wurde im Vorfeld schon immer als zu schwierig eingeschätzt“.³⁹³ Er berichtet von einer Firma, die ihn alle paar Jahre mal anschreiben würde, und Filmrechte an Bibliotheken verkaufen möchte. Diese hätten aber nur „Hollywood-Majors“ im Angebot.³⁹⁴ Bossen bleibt skeptisch, dass Bibliotheken in Zukunft mehr in Filmsammlungen und Filmprogramme investieren werden:

Es müsste im Grunde eine Institution geben, die für Bibliotheken diese Rechte einkauft und zur Verfügung stellt. Aber dazu müsste es mehr Bibliotheken geben, die das machen wollen. Dann würden die entsprechend tätig werden wollen. Aber dazu müsste es Bibliotheken geben, die ihren Auftrag in Bezug auf Film anders definieren.³⁹⁵

³⁸⁹ Association de Cinémathèques Européennes, S. 6.

³⁹⁰ Vgl. Experteninterview mit Peter Bossen.

³⁹¹ Für mehr Information siehe: <http://www.cinegraph.de/> [letzter Zugriff 26.4.2016].

³⁹² Vgl. Experteninterview mit Peter Bossen.

³⁹³ Ebenda.

³⁹⁴ Vgl. ebenda.

³⁹⁵ Experteninterview mit Peter Bossen.

Anna Bohn hingegen findet diese Idee zwar prinzipiell auch vielversprechend, möchte aber explizit keine Konkurrenz zu den Kinos in Berlin aufbauen. Vielmehr sieht sie Kooperationen als einen guten Weg, wobei die Bibliothek dann Aufgaben aus der Medienpädagogik oder Medienvermittlung übernehmen könnte. Bohn berichtet, dass es in der ZLB durchaus die Möglichkeit gibt, Filme im abgegrenzten Rahmen öffentlich vorzuführen.³⁹⁶ Zwar gibt es in der Regel keine öffentlichen Vorführungsrechte, aber für bestimmte Bildungszwecke werden von bestimmten Anbietern Rechte erteilt. Konkret hat die ZLB die MPLC Schirmlizenz erworben³⁹⁷, in deren Rahmen man medienpädagogische Veranstaltungen durchführen kann, z.B. kommen Kita-Gruppen und schauen sich Filme an. Die Titel der in den internen Vorführungen gezeigten Filme dürfen dann aber nicht nach außen beworben werden, klärt Bohn auf.³⁹⁸ Daneben nennt sie die Planung von Filmgesprächen in den Räumlichkeiten der Bibliothek als eine mögliche Aktivität, währenddessen auf die Programme der Kinos hingewiesen und diese sinnvoll ergänzt werden könnten.³⁹⁹ Nutzer könnten sich, sozusagen als Fortsetzung der früheren, sehr viel aktiveren Filmklubs, selbst organisieren und dafür den öffentlichen Ort wählen, um sich über Editionen oder Filme auszutauschen.⁴⁰⁰ Auch für Oliver Hanley wäre das eine schöne Idee, die man nicht nur in Bibliotheken, sondern auch für Filmarchive etablieren könnte: „Workshops wären sicher denkbar, vor allem, weil die Filmklubs nicht mehr existieren. Wo ist der Platz für diese Kultur, die es jetzt nicht mehr gibt?“⁴⁰¹ Bohn würde auch gern viel stärker noch in Richtung Social Media gehen und zum Beispiel Filmblogs einrichten bzw. wäre es auch vorstellbar, Menschen beim Schreiben von Blogs zu unterstützen. Es wäre auch denkbar, Filmemacher und Filmemacherinnen in die ZLB einzuladen, die den Menschen dann von ihrer Arbeit erzählen, wobei man auf Spezialinteressen eingehen könnte, z.B. Anime.⁴⁰²

8.3.2 Sichtungsplätze

Anna Bohn ist überzeugt, dass für Bibliotheken die Kooperation mit anderen Gedächtnisinstitutionen essentiell ist, um den Zugang zum Filmerbe aktiv mitgestalten zu können.⁴⁰³ Die Einrichtung von Mediatheken wäre dafür ein richtiger Schritt, wofür es auch schon einige positive Beispiele gibt, z.B. die Kooperation des BFI mit der Birmingham Public Library, infolgedessen 2.500 Filmtitel innerhalb der Räumlichkeiten

³⁹⁶ Vgl. Experteninterview mit Anna Bohn.

³⁹⁷ Für mehr Information siehe: <http://www.mplc-film.de/page/umbrella-license-kinder> [letzter Zugriff 27.4.2016].

³⁹⁸ Vgl. Experteninterview mit Anna Bohn.

³⁹⁹ Vgl. ebenda.

⁴⁰⁰ Vgl. ebenda.

⁴⁰¹ Vgl. Experteninterview mit Oliver Hanley.

⁴⁰² Vgl. Experteninterview mit Anna Bohn.

⁴⁰³ Vgl. Bohn 2016, S. 95.

der Bibliothek auf Sichtungsplätzen angesehen werden können.⁴⁰⁴ Doch auch in Stuttgart gibt es bereits eine Mediatheken-Kooperation der Stadtbibliothek mit der Online Animation Library. Dadurch wird den Nutzern der Stadtbibliothek die Recherche im Animationsfilm-Archiv des Trickfilm-Festivals ermöglicht.⁴⁰⁵ Diese Form des Zugangs wird in anderen europäischen Ländern bereits erfolgreich praktiziert, zum Beispiel in Skandinavien, England, Frankreich oder auch in Ungarn.⁴⁰⁶ Dort stellt das National Audiovisual Archive of Hungary (NAVA)⁴⁰⁷ über VPN audiovisuelles Material für Schulen und Bibliotheken zur Verfügung. Bei dieser Form des Zugangs gäbe es rechtlich keine Probleme, da es sich dann sozusagen um „in-house access“ handeln würde.⁴⁰⁸ Auch in Australien geht man einen ähnlichen Weg, wie Michael Loebenstein berichtet. Dort existiert ein Abkommen mit dem National Film and Sound Archive of Australia (NFSA), das die lokale Nutzung in einem sogenannten „walled garden“ erlaubt und damit gleichzeitig die Rechtsfrage löst.⁴⁰⁹ In Spezialleseräumen könne man oft nachgefragte Titel dann direkt einsehen. Gerade wenn man die geografischen Gegebenheiten in Australien in Betracht zieht, wird klar, warum dort eine Beschränkung auf eine rein lokale Nutzung von Archivquellen zu großem Unmut in der Bevölkerung führen würde. Ein gutes Beispiel hierfür ist auch Frankreich, wo z.B. das Institut national de l'audiovisuel (INA) umfangreichen Zugang zu digitalisierten Materialien bietet.⁴¹⁰ Für Chris Wahl zeigt sich hier auch ein nationalspezifischer Umgang mit dem audiovisuellen Erbe:

In der französischen Nationalbibliothek ist das ganze Fernsehprogramm einsehbar als Wissenschaftler, warum geht das in Deutschland nicht? Hier ist es schwierig, an Material zu kommen. Könnte man nicht in der DNB eine audiovisuelle Sektion aufmachen? Niemand würde bestreiten, dass wir in einer audiovisuellen Welt leben, aber in manchen Punkten hat das kaum Konsequenzen.⁴¹¹

In Deutschland wäre ein ähnliches Szenario der Nutzung für Bildungsinstitutionen wohl grundsätzlich auch möglich. Die Gründe, warum es hierzulande keine Fortschritte gibt, lassen sich nur vermuten: „an der Struktur der Verwertungsgesellschaften? Am Willen der beteiligten Institutionen oder am politischen Willen? Aber es scheint wohl schwerer zu sein als anderswo“.⁴¹²

⁴⁰⁴ Vgl. Bohn 2016, S. 95. Für mehr Information siehe:

<http://www.libraryofbirmingham.com/article/visiting/bfmediatheque> [letzter Zugriff 26.4.2016].

⁴⁰⁵ Vgl. ebenda.

⁴⁰⁶ Diese Informationen stammen von Georg Eckes und Erwin Verbruggen.

⁴⁰⁷ <http://cstonline.tv/audiovisual-hungary> [letzter Zugriff 26.4.2016].

⁴⁰⁸ Vgl. Telefongespräch mit Erwin Verbruggen.

⁴⁰⁹ Vgl. Experteninterview mit Michael Loebenstein.

⁴¹⁰ Vgl. Bolewski, S. 3.

⁴¹¹ Experteninterview mit Chris Wahl.

⁴¹² Experteninterview mit Georg Eckes.

Aus den Filmarchiven wurde zwar Bereitschaft zur Zusammenarbeit signalisiert, aber auch Skepsis angemeldet. Dass Bibliotheken Material aus den Filmarchiven bereitstellen, mache absolut Sinn, sagt beispielsweise Oliver Hanley, allein deshalb, weil die meisten Archive nicht so gut auf die Nutzer eingehen können, wie es Bibliotheken tun.⁴¹³ Außerdem leiden Archive unter drängendem Platzmangel und haben üblicherweise, im Gegensatz zu Bibliotheken, keine großzügigen Benutzerräume oder die nötige Infrastruktur und Verwaltung für viele Besucher eingeplant. Hanley fragt aber im gleichen Atemzug, was eine solche Arbeitsteilung wirklich für Filmarchive bringen würde und ob wirklich erstrebenswert sei, dass die Nutzer in der Bibliothek verbleiben?⁴¹⁴ Ebenso skeptisch ist Babette Heusterberg, wenn es um die Sichtung von Filmwerken geht, die nicht gemeinfrei sind. Und da gemeinfreies Material online schon oft zur Verfügung stehen würde, stellt sich für sie die Frage, wozu es hier konkret die Bibliotheken brauche und umgekehrt, wo denn der Mehrwert für die Bibliotheken sei.⁴¹⁵ Darauf lässt sich zunächst natürlich entgegnen, dass nicht alle Nutzer einen Internet-Zugang besitzen und vielleicht dankbar für ein solches Angebot wären. Bibliotheken könnten sich in der Öffentlichkeit dann auch anders positionieren und das Stereotyp von der reinen textbasierten Institution ein bisschen aufbrechen, und so auch was neue Nutzergruppen ansprechen. Hanley zweifelt jedoch auch, ob und wie man auf ein solches Angebot sinnvoll hinweisen könnte, denn wie könne man etwas sichten wollen, wenn man nicht weiß, was es gibt.⁴¹⁶ Jedenfalls müsse man das Nutzerverhalten noch spezifischer erforschen:

I am curious what steps the libraries are taking with the AV content that is already online. Do they have the pages open when you come to use the work stations? Are they actively encouraging the people to watch what is already there? Before you know that, there is no sense in asking: Do you want more?⁴¹⁷

Eine weitere berechtigte Frage, die seitens der Filmarchive gestellt wurde, berührt die Art der Bereitstellung des audiovisuellen Materials, für das Bibliotheken über keine technische und inhaltliche Expertise verfügen.⁴¹⁸ Reicht es denn und ist es adäquat, einfach Media Stations (also Computerplätze) oder ein Intranet bereitzustellen und die heutzutage typische Filmsichtung auf einem kleinen Monitor nachzustellen? Vergibt man sich hier nicht die Chance einer visuellen Schulung und sollte man nicht daneben alternative Formen entwickeln, z.B. Orte des gemeinsamen Sehens, wo auch kommentiert oder mit anderen Quellen vernetzt dargestellt (visualisiert) werden kann? Trotzdem

⁴¹³ Vgl. Experteninterview mit Oliver Hanley.

⁴¹⁴ Vgl. ebenda.

⁴¹⁵ Vgl. Experteninterview mit Babette Heusterberg.

⁴¹⁶ Vgl. Experteninterview mit Oliver Hanley.

⁴¹⁷ Ebenda.

⁴¹⁸ Vgl. ebenda.

sollten sich die Bibliotheken der Herausforderung stellen, findet Karen Cariani, und die Präsentationsformen auch für audiovisuelle Medien überdenken:

Media resources in libraries typically are available for borrowing or playback on machines configured for private viewing. The web, meanwhile, offers numerous portals to the discovery of multimedia resources. In its embodied, public dimension, however, the library offers a uniquely rich setting for the civic exploration of media and the cultivation of shared narratives. To propose that multimedia resources have a place, not only in the sequestered spaces of library media labs and study spaces, but also right out in the concourses and reading rooms, is to propose a renewal of the library's mission.⁴¹⁹

Cariani beschreibt als Alternative das in Planung befindliche Projekt „Media Collider“. Die Idee ist dabei, ein Fernseharchiv, genauer gesagt, das American Archive of Public Broadcasting (AAPB), in öffentliche Bibliotheken zu bringen: „Media Collider will engage the public with the interactive, participatory activation of broadcast media archives in public library spaces“.⁴²⁰ Involviert ist dabei das metaLab, eine Forschungseinrichtung an der Harvard University, in der man unter der Leitung von Jeffrey Schnapp Projekte auch für die Gedächtniseinrichtungen entwickelt.⁴²¹ Schnapp stellt seine Forschung unter den Begriff „Knowledge Design“, was er zum Beispiel im Projekt „Lightbox“ mit der Visualisierung des Bestands des Harvard Art Museums in innovativer aber vor allem museumsadäquater Form umzusetzen versucht.⁴²² Bibliotheken könnten sich bei der Gestaltung von Sichtungsplätzen also einerseits mit Filmarchiven beraten und auf deren filmspezifische Expertise zugreifen. Gedächtniseinrichtungen könnten andererseits aktiv an die Universitäten herantreten und dazu einladen, mit den eigenen Sammlungen zu arbeiten und im Gegenzug eine innovative Infrastruktur zur Präsentation erhalten. Ich könnte mir hier viele spannende Projekte vorstellen, die für die Nutzer neue Anreize schaffen, in die Bibliotheken (und auch Archive) zu kommen.

Auch auf andere Angebote abseits des Kinofilms weist Bohn hin, nämlich die Bereiche e-learning und Sprachkurse: „Der Verbund der Öffentlichen Bibliotheken Berlins bietet seit 2016 diverse digitale Angebote, darunter auch Video2brain. Wir haben außerdem 2016 die Förderung der EU-Kommission erhalten, um Filme des Kurzfilmfestivals Interfilm über das Projekt AVA für einen befristeten Zeitraum

⁴¹⁹ Karen Cariani: Media Collider: Animating the American Archive of Public Broadcasting in Library Spaces. Updated 18. März 2016. URL: <https://www.newschallenge.org/challenge/how-might-libraries-serve-21st-century-information-needs/submissions/media-collider-animating-the-american-archive-of-public-broadcasting-in-library-spaces#!comments-section> [letzter Zugriff 7.4.2016].

⁴²⁰ Ebenda.

⁴²¹ Für mehr Information siehe: <http://metalab.harvard.edu/> [letzter Zugriff 26.4.2016].

⁴²² Für mehr Information siehe: <http://www.harvardartmuseums.org/visit/calendar/lightbox-navigations-metalab-at-harvard> [letzter Zugriff 26.4.2016].

verfügbar zu machen“.⁴²³ Sie schlägt vor, neben attraktiven kommerziellen Angeboten auch kostenfreie Anbieter zu prüfen und zu integrieren, z.B. Deutsche Welle⁴²⁴ oder auch die Mediatheken der öffentlich-rechtlichen Fernsehsender wie ARD, ZDF, 3SAT und ARTE. Diese kostenfreien legalen VoD-Dienste sollten von den Bibliotheken jedoch in kuratierter Form angeboten, vermittelt und nachweisbar gemacht werden: „Idealerweise werden die Filme der kostenfreien Portale über Discovery-Systeme recherchierbar gemacht, um die leichte Auffindbarkeit der Filme zu gewährleisten“.⁴²⁵ Beispiele für spannende kostenlose (deutsche) Online-Angebote zu Vorträgen oder Lehrveranstaltungen gibt es genug, z.B. das Portal L.I.S.A. der Gerda Henkel Stiftung,⁴²⁶ die Kracauer-Lectures der Goethe Universität Frankfurt⁴²⁷ oder das Video-Angebot der Max-Weber-Stiftung.⁴²⁸ Nicht nur Universitäten in den USA setzen verstärkt auf Online-Lectures, sogenannte MOOCs (Massive Open Online Courses), einige davon nutzen auch YouTube.⁴²⁹ Bibliotheken wären daher den Nutzern eine große Hilfe, wenn sie die besten Links (nach Themengebieten) zusammenstellen und übersichtlich präsentieren, da die eigene Google-Recherche oft sehr zeitaufwändig und meist auch nicht besonders ergiebig ist.

Generell gibt es für den Spielfilm im Moment noch immer sehr wenige und nicht besonders umfangreiche kommerzielle oder auch freie Angebote, womit sich für Jürgen Keiper wieder bestätigt, dass der Film gegenüber dem Textbereich oder der Musik wieder zurückhänge.⁴³⁰ Vergleicht man das Angebot von Spotify (ca. 30 Mio. Musiktitel) beispielsweise mit demjenigen von Netflix (ca. 13.300 verfügbare Titeln weltweit), so ergibt sich tatsächlich ein eklatantes Ungleichgewicht.⁴³¹ Für Cineasten ist auch die

⁴²³ Experteninterview mit Anna Bohn. Für mehr Information siehe: <https://www.video2brain.com/de/> [letzter Zugriff 19.4.2016].

⁴²⁴ Für mehr Information siehe: <http://www.dw.com/de/themen/s-9077> [letzter Zugriff 6.5.2016].

⁴²⁵ Bohn 2016, S. 87.

⁴²⁶ Für mehr Information siehe: <http://www.lisa.gerda-henkel-stiftung.de/videos> [letzter Zugriff 26.4.2016]. Hier finden sich Videos über Forschungsprojekte oder konkret zu Film, die Vorlesungsreihe zur Konferenz „Film & Visual History“.

⁴²⁷ Für mehr Information siehe: <http://www.kracauer-lectures.de/en/sommer-2016/> [letzter Zugriff 26.4.2016]. Dazu werden regelmäßig internationale Experten eingeladen.

⁴²⁸ Für mehr Information siehe: <http://www.maxweberstiftung.de/medien/videos.html> [letzter Zugriff 26.4.2016].

⁴²⁹ Einige Beispiele sollen hier angeführt werden, z.B. Stanford online: <http://online.stanford.edu/courses> [letzter Zugriff 15.5.2016], <http://www.openculture.com/freeonlinecourses> [letzter Zugriff 26.4.2016] oder die österreichische Plattform imoox: <http://imoox.at/wbtmaster/startseite/> [letzter Zugriff 26.4.2016].

⁴³⁰ Vgl. Experteninterview mit Jürgen Keiper.

⁴³¹ Jürgen Keiper schätzte im Interview für Netflix ein Volumen von 5000 Titeln, was für Deutschland wahrscheinlich zutrifft, da die Anzahl der verfügbaren Titel sehr unterschiedlich ist. Meine Zahl stammt dagegen aus einem Forum (<https://www.quora.com/How-many-movies-does-Netflix-have>) [letzter Zugriff 6.5.2016], aber es ist generell schwierig auf einer dynamischen Seite die Zahl korrekt wiederzugeben. Mir geht es hier vor allem um die Größenordnung. Für Spotify siehe:

kostenpflichtige Webseite MUBI eine interessante Ressource, auf der sich immerhin 416 Titel finden (Stand April 2016).⁴³² MUBI punktet allerdings mit einem starken Zugehörigkeitsgefühl der Community, die z.B. untereinander persönliche Bestenlisten teilt. Keipers Urteil fällt klar aus: „Die Hoffnung, dass VoD-Plattformen das Filmerbe bedienen, die hat sich nicht realisiert. Es gibt eigentlich wenige technische Gründe, die dagegen sprechen“.⁴³³ Obwohl offenbar eher rechtliche Fragen bzw. Fragen der Lizenzierung im Weg stehen, sollte man sich aber vor traditionellen Zuschreibungen hüten, z.B. die Industrie als Verhinderer und Kapitalisten zu bezeichnen.⁴³⁴ Beim Internet Archive, einer Initiative aus den USA mit einer beeindruckenden Menge an Videos und anderen Medientypen, hätte es zum Beispiel funktioniert, weil man sich darauf einigen konnte „den virtuellen Strich über die Qualität zu ziehen“, so Keiper.⁴³⁵ Allein unter dem Label „Movie“ finden sich ca. 21.000 Titel, im Vergleich mit anderen Portalen ist das eine hohe Zahl.⁴³⁶ Keipers persönliche Meinung ist, dass es die Filmindustrie wahrscheinlich unterstützen würde, niedrig aufgelöste Filme über VoD-Dienste anzubieten.⁴³⁷ Die Gründe dafür sind aus markttechnischen Überlegungen durchaus nachvollziehbar, da die Zugänglichkeit als Marketingmaßnahme dann das Interesse an den Filmen befördert und indirekt Werbung für kommerzielle Produkte macht. Keiper plädiert für den Dialog:

Es gibt immer noch ein Bedürfnis nach Authentizität und Originalität. Die Schlangen vor der *Mona Lisa* im Louvre existieren immer noch, obwohl sie jeder schon im Print gesehen hat. Daher sollte man die Rechteinhaber nicht außen vor halten. sondern es geht um gute Modelle, die alle Seiten befriedigen.⁴³⁸

Im Gespräch mit den Expertinnen und Experten formte sich bezüglich kommerziellen Streaming-Angeboten (Video-on-demand) ein relativ eindeutiges Bild. Entweder haben diese gar keine Relevanz für die Institution (hauptsächlich in wissenschaftlichen Bibliotheken oder Filmarchiven) oder man hatte sich aus verschiedenen Gründen bisher noch nicht mit einem Anbieter einigen können (v.a. in öffentlichen Bibliotheken). Das bedeutet wiederum, dass man mir zum Stand März 2016 von keiner erfolgreich im Einsatz in Deutschland befindlichen Struktur berichten konnte. Generell ist festzustellen, dass der VoD-Markt stark in Bewegung ist und in diesem Segment gerade in vielen Sparten unterschiedliche Angebote entstehen. Für interessierte Bibliotheken heißt das

<http://de.statista.com/statistik/daten/studie/378806/umfrage/anzahl-der-verfuegbaren-songs-auf-spotify/> [letzter Zugriff 6.5.2016].

⁴³² Für mehr Information siehe: <https://mubi.com/> [letzter Zugriff 19.4.2016].

⁴³³ Experteninterview mit Jürgen Keiper.

⁴³⁴ Vgl. ebenda.

⁴³⁵ Vgl. ebenda.

⁴³⁶ Vgl. <https://archive.org/details/moviesandfilms&tab=about> [letzter Zugriff 19.4.2016].

⁴³⁷ Vgl. Experteninterview mit Jürgen Keiper.

⁴³⁸ Ebenda.

also, dass man im Zuge einer Evaluierung (z.B. für den VÖBB, der Verbund der Öffentlichen Bibliotheken Berlins) sehr genau schauen müsste, was zu welchen Konditionen angeboten wird.⁴³⁹ Aus Hamburg berichtet man von einer ähnlichen Abwarteposition gegenüber Angeboten aus dem VoD-Bereich, aber auch von einem starken Interesse der Anbieter, im konkreten Fall die Firma alleskino, die ein Portal für den deutschsprachigen Film betreibt.⁴⁴⁰ Wie Peter Bossen erzählt, befände man sich seit ca. 1,5 Jahren im Gespräch, aber die enormen Entwicklungskosten im fünfstelligen Bereich waren bisher abschreckend.⁴⁴¹ Außerdem lässt sich im Moment noch schwer für die Bibliothek abschätzen, mit wie vielen Streams man denn rechnen müsste. Peter Bossen streicht auch heraus, dass das Angebot inhaltlich durchaus überzeugend ist, vor allem, was auch die Abdeckung des Nischenprogramms betrifft. Denn als Bibliothek könne man im VoD-Bereich seiner Meinung nach ohnehin nur Erfolg haben, wenn man etwas anbietet, das abseits der Blockbuster liegt.⁴⁴² Anna Bohn weist zudem sowohl aus filmwissenschaftlicher Perspektive als auch im Hinblick auf Barrierefreiheit auf eine Schwachstelle des VoD-Angebots hin:

Bisher werden über Streaming Video-on-Demand in der Regel hauptsächlich die Filme selbst bereitgestellt. Die auf physischen Trägermedien verbreiteten Filmeditionen bieten im Vergleich dazu jedoch häufig einen erheblichen Mehrwert, insofern sie umfangreiche Bonusmaterialien wie z. B. Dokumentationen, Kurzfilme, Making-of, entfallene Szenen, Tonfassungen und Untertitelungen in verschiedenen Sprachen, Audiodeskriptionen für blinde und sehbehinderte Menschen, Untertitel für Hörgeschädigte, ein Beiheft oder weitere gedruckte Beilagen beinhalten. Diese Extras machen für viele Nutzerinnen und Nutzer einen gefragten und geschätzten Wert einer Filmedition aus.⁴⁴³

Beim Versuch, mit alleskino eine Kooperation zustande zu bringen, hatte sich herausgestellt, dass es billiger geworden wäre, wenn sich auch andere Bibliotheken angeschlossen hätten. Daran bestand allerdings bisher kein Interesse, wie Bossen in persönlichen Gesprächen unter Kollegen erhoben hatte.⁴⁴⁴ Seiner Meinung nach scheitert es nach wie vor an den hohen Kosten. In Zukunft werden die Mediatheken in den Bibliotheken jedoch hybride Angebote aufbauen, so Bohn, was bedeutet, dass man Streaming unbedingt einbeziehen müsse.⁴⁴⁵ Hier eröffnen sich daher neue Aufgabenfelder der Kuratierung bzw. in der Erstellung von Paketen, die spartenspezifische Interessen berücksichtigen. So baut der Verbund der Öffentlichen Bibliotheken Berlins gerade seine

⁴³⁹ Vgl. Experteninterview mit Anna Bohn.

⁴⁴⁰ Für mehr Information siehe: <https://www.alleskino.de/> [letzter Zugriff 19.4.2016].

⁴⁴¹ Vgl. Experteninterview mit Peter Bossen. Er nannte eine Zahl, die ich aber hier nicht wiedergeben möchte.

⁴⁴² Vgl. ebenda.

⁴⁴³ Bohn 2016, S. 93.

⁴⁴⁴ Vgl. Experteninterview mit Peter Bossen.

⁴⁴⁵ Vgl. Experteninterview mit Anna Bohn.

digitalen Angebote im gesamten Netz aus.⁴⁴⁶ Es gibt aber noch einige ungeklärte Fragen für die Bibliotheken, erinnert Bohn. Wenn nämlich die Zugriffszahlen der Nutzer nicht von den Bibliotheken, sondern von den Streaming-Anbietern geliefert werden, muss man sich auf Normen und Standards einigen, wie die Abrufe gezählt werden, sonst sind diese Zahlen eventuell für die Bibliotheksstatistik nicht sehr aussagekräftig, wenn man z.B. nicht nur die Zahl der Abrufe, sondern auch die Verweildauer erfassen möchte.⁴⁴⁷ Datenschutz wäre noch einmal ein separates wichtiges Thema, das zu klären wäre. Auch in technischer Hinsicht stehen noch einige Hürden im Weg, da viele Nutzer hochwertige Filme (d.h. in hoher Bildqualität) bevorzugen, jedoch die Breitbandversorgung in Deutschland noch immer sehr schlecht ist und daher die Übertragung von großen Datenmengen noch kaum möglich wäre.

8.3.3 Makerspaces

Makerspaces sind in den Bibliotheken ein hochaktuelles Thema, während man in den Filmarchiven den Begriff üblicherweise gar nicht kennt, wie meine Gespräche gezeigt haben. Dort hat sich für einen ähnlichen Zugang das Konzept des Labors verbreitet, wohl nicht ganz ohne Grund. Analoges Film wurde in Labors kopiert, durch Entwicklerbäder gezogen und geprüft. Dort wurden immer wieder neue Rezepturen gemischt und mit unterschiedlichen Parametern experimentiert, z.B. der Verweildauer in der Lösung oder mit unterschiedlichen Arten von Rohfilm. Der Ausdruck Labor wird auch heute noch verwendet, obwohl wir längst in der digitalen Bearbeitung von Filmen angekommen sind. Universitäten sprechen ebenso gern von Forschungslabor, auch wenn es sich nicht immer im engeren, technischen Sinn um eines handelt, z.B. das Stanford Literary Lab⁴⁴⁸ oder das bereits erwähnte metaLab in Harvard, um mit der Wortwahl zu verdeutlichen, dass hier Raum für Experimente geboten werden soll.

Filmarchive gehen mit dem Verschwinden der analogen Technik auf unterschiedliche Weise um und einige Institutionen betonen ihren historischen Wert stärker als andere. Richtig und wesentlich dabei ist, dass eine Kulturtechnik droht innerhalb weniger Jahre verloren zu gehen. Junge Menschen entfernen sich immer weiter vom analogen Material und das Gefühl von Nostalgie ist ihnen fremd, das Filmarchivare und Archivarinnen mitunter bewegt, erklärt Oliver Hanley.⁴⁴⁹ Gerade den Jugendlichen sollte also vermittelt werden, was über 100 Jahre lang Stand der Technik in der Filmproduktion und -archivierung war und das sollte im ureigendsten Interesse der Filmarchive sein.⁴⁵⁰ Wie der Name schon sagt, sind Makerspaces für die Produktion von „etwas“ vorgesehen.⁴⁵¹ Da muss nun nicht unbedingt ein 3D-Drucker aufgestellt werden,

⁴⁴⁶ Für mehr Information siehe: www.voebb.de, dort unter: digitale Angebote [letzter Zugriff 27.4.2016].

⁴⁴⁷ Vgl. Experteninterview mit Anna Bohn.

⁴⁴⁸ Für mehr Information siehe: <https://litlab.stanford.edu/> [letzter Zugriff 27.4.2016].

⁴⁴⁹ Vgl. Experteninterview mit Oliver Hanley.

⁴⁵⁰ Vgl. ebenda.

⁴⁵¹ Vgl. Konsultation von Olaf Eigenbrodt am 8. April 2016.

sondern es kann auch Software hergestellt werden, wie Rick Prelinger vorschlägt. Er sieht praktisches Herangehen ohnehin im Filmwesen verwurzelt:

Libraries and textual archives [...] sponsor hackathons – sessions where people make new software tools. From the early printers at the National Film Archive – to shorter pitch sprockets machines to handle shrunken film – to the many DIY scanner projects we see on YouTube – to David Rice’s apps to analyze digital video streams, the roots of archival workflow are in do-it-yourself culture as much, if not more than cinema arts.⁴⁵²

Hanley fände auch Masterklassen sinnvoll, in denen z.B. über Filmschnitt gesprochen wird, wobei die unterschiedlichen Bereiche integriert behandelt werden sollten, z.B. Archive, Filmproduktion oder Filmschulen. Auch digitale Medien und deren Produktion in relevanten Kontexten (DVD, Online-Präsentation) sollten in gleicher Art vermittelt werden.⁴⁵³ Auch für Chris Wahl dürfen die Filmarchive ihre Verantwortung gegenüber der analogen Technik nicht ignorieren, sondern aktiv gestalten:

In wenigen Jahren wird es unglaublich spannend, die analoge Technik wieder ins Bewusstsein zu bringen. Darf das BArch sich eigentlich aus dem analogen Bereich zurückziehen? Ist das nicht auch Filmerbe? Schwarzweiß-Film wird es noch eine Weile geben, jetzt machen alle nur digital. Schon an der Universität [Babelsberg, A.H.] kam es in den letzten Jahren gut an, Super8-Kameras und Material zu verteilen.⁴⁵⁴

Ein weiteres wichtiges und aktuelles Thema in der Filmvermittlung sind für Wahl Videoessays. Hier geht es auch um die Lehre und die allgemeine Vermittlung von Film, denn: „Wie kann man über Film mit Worten adäquat sprechen? Auch hier wäre das Ausprobieren wichtig für das Verständnis. Hier gäbe es noch Möglichkeiten für Vermittlung“.⁴⁵⁵ Anna Bohn fordert in ähnlicher Weise, dass filmvermittelnde Angebote noch ausgebaut werden müssten. Sie spricht sich für thematische Zugänge aus, die es ermöglichen „Kontextinformationen zu Filmschaffenden oder zu der Entstehungs-, Überlieferungs- und Wirkungsgeschichte von Filmen liefern“.⁴⁵⁶ Makerspaces wären demnach ideal geeignet, um Interessierten die Möglichkeit zu geben, Filme mit Hilfe von Videoschnittprogrammen (die mitunter sehr teuer sind) oder Apps selbst herzustellen oder zu analysieren.⁴⁵⁷ Ähnliche Überlegungen hört man von Peter Bossen, der berichtet, dass in den Bücherhallen durch die Umgestaltung der Musikabteilung neue Energie freigesetzt wurde.⁴⁵⁸ Nicht nur physisch wurde dort umgebaut, sondern man stellte zudem zwei

⁴⁵² Vortrag von Rick Prelinger.

⁴⁵³ Vgl. Experteninterview mit Oliver Hanley.

⁴⁵⁴ Experteninterview mit Chris Wahl.

⁴⁵⁵ Ebenda.

⁴⁵⁶ Bohn 2016, S. 95.

⁴⁵⁷ Vgl. ebenda.

⁴⁵⁸ Vgl. Experteninterview mit Peter Bossen.

junge Musikpädagogen ein, die mit Ideen und neuen Konzepten die Nutzer begeistern.⁴⁵⁹ Regale wurden entfernt, eine Bühne für Workshops zu Musikunterricht gebaut und an zwei PCs kann man jetzt mit verschiedenen Programmen Musik programmieren. Für die Filmabteilung sei das keine neue Idee, so Bossen, man hätte gern schon viel früher Videoschnittplätze eingerichtet und Kameras an Nutzer ausgeliehen. Jetzt werden diese Entwürfe wieder „aus der Schublade geholt“ und eventuell sogar umgesetzt, hofft er.⁴⁶⁰

Wie bereits erwähnt, werden auch an der TIB in Hannover Workshops abgehalten, in denen es um die Vermittlung von Filmproduktion ging. Da sich in Studien gezeigt hat, dass ein zusätzlich vorhandenes Video Abstract den Impact Factor eines Artikels erhöht, werden die Wissenschaftler nun darin ausgebildet, selbst solche kurzen Filme (mit 400 Wörtern) zu produzieren.⁴⁶¹ Da diese Angebote sehr gut angenommen werden, möchte man diesen Bereich auch in Zukunft weiter ausbauen. Für Plank wird es generell immer wichtiger, dass hier Kompetenzen aufgebaut werden, um die eigene Forschung in Bildern zusammenzufassen oder illustrieren zu können, z.B. auch mittels Interviews und in unterschiedlichen Techniken wie Stop Motion: „Das ist ein Bereich der Media Literacy, der uns sehr wichtig ist, weil dort eben auch die schöne Kombination zwischen einem visuellen Werk und einem dazugehörigen wissenschaftlichen Artikel entsteht.“⁴⁶² Auch wenn ich zuvor angedeutet habe, dass Bibliotheken in der Regel infrastrukturell besser ausgestattet sind, soll doch nicht vergessen werden, dass hier audiovisuelle Technik angeboten wird, die man im bibliothekarischen Berufsalltag sonst nicht einsetzt und die überdies sehr schnelllebig und kostenintensiv ist. Wie Olaf Eigenbrodt betont: „Medientechnik will gut geplant sein“.⁴⁶³ Entweder man stellt dafür Personal an, wie es z.B. in wissenschaftlichen Bibliotheken bereits gemacht wird (siehe Göttingen) oder man schult seine Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen sorgfältig und kontinuierlich.

⁴⁵⁹ Vgl. ebenda.

⁴⁶⁰ Vgl. ebenda.

⁴⁶¹ Vgl. Experteninterview mit Margret Plank.

⁴⁶² Ebenda.

⁴⁶³ Konsultation von Olaf Eigenbrodt.

9. Zusammenfassung und Ausblick

Meine Gespräche, die Literaturrecherche und generell der Austausch mit Menschen, die in den Gedächtniseinrichtungen und Universitäten arbeiten, haben mir noch einmal vor Augen geführt, wie vielfältig und faszinierend dieser Bereich ist. Manchmal wird man jedoch dabei fast von den komplexen Problemstellungen, den interdisziplinären Verflechtungen, den Datenmengen und parallelen Strukturen – die mittlerweile zu einer unüberschaubaren Zahl an Organisationen, Initiativen, Verbänden, Interessensgruppen und technischen Anbietern geführt haben – fast überwältigt. Manche Erkenntnisse destillierten sich allerdings heraus, die zwar in sich keine Lösung der immensen Arbeitsaufgaben bieten, aber doch einige Best-Practice-Beispiele aufzeigen und mögliche Richtungen vorschlagen, in die man gehen könnte.

Themen wie Zusammenarbeit, Vernetzung, Austausch von Ressourcen und Öffnung von Beständen entwickelten sich rasch zu den zentralen Punkten meiner Arbeit, die mehr oder weniger vehement angesprochen und eingefordert wurden. Manchmal wurde die fehlende Kooperation beklagt, manchmal bereits gelebt, aber hin und wieder waren auch das Potential und die Vorteile noch nicht klar sichtbar für die Beteiligten. Gerade hier sollte man ansetzen und Brücken hinüber zu den vielen kleinen „Inseln“ bauen, die – wenn ich diese Metapher weiter strapazieren darf – sich doch mitunter auch vom ständig steigenden Wasser bedroht fühlen. Dass man nur gemeinsam den Anforderungen begegnen kann und dass dies vielleicht zum ersten Mal in großem Maßstab möglich wird, wurde von meinen Gesprächspartnern insgesamt nicht bezweifelt. Die virtuelle Welt bietet viele Möglichkeiten einer innovativen Form der Zusammenarbeit, die daneben auch Eigenständigkeit und die Fortdauer lokaler Signifikanz zulässt. Am Anfang und am Ende stehen die Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen der Gedächtniseinrichtungen, die mit großer Motivation und Energie daran arbeiten, dass andere Menschen Zugang zu Informationen, Medienvielfalt und Bildung haben. Beispiele dafür, wie diese Einrichtungen, in meinem konkreten Fall, Bibliotheken und Filmarchive, voneinander lernen können, möchte ich in meiner Zusammenfassung geben.

Die interdisziplinäre Zusammenarbeit wird häufig auf technische Bereiche wie die erwähnte Digitalisierung, digitale Speichersysteme, Hosting oder Langzeitarchivierung beschränkt, da diese als diejenigen logischen Aktionsbereiche erscheinen, in denen am besten Ressourcen und Kompetenzen geteilt werden können. Das hat auch seine Berechtigung, denn im Bereich der Langzeitarchivierung könnten Bibliotheken durchaus mit Fachwissen und möglicherweise sogar mit der Bereitstellung von Speicherplatz helfen. Aber auch umgekehrte Kollaborationen gibt es, so verwendet die Königliche Bibliothek der Niederlande einen von und für Beeld en Geluid entwickelten Speicher, um ihren gesamten digitalen Bestand zu sichern.⁴⁶⁴ Im Grunde beginnen auch die Bibliotheken bereits (oder haben bereits begonnen) damit, audiovisuelle Medien als

⁴⁶⁴Vgl. Gespräch mit Erwin Verbruggen.

Forschungsdaten zu verstehen und zu archivieren. Dabei kann man natürlich auf die bereits vorhandene Infrastruktur zurückgreifen und neue Anforderungen integrieren. Der extrem erhöhte Speicherbedarf für Filmwerke wird zwar als Problem erkannt, das aber noch relativ einfach zu lösen ist.⁴⁶⁵

Ein zweiter großer Bereich neben Digitalisierung und Langzeitarchivierung wäre der Aufbau von Strukturen zur gemeinsamen Erschließung von audiovisuellen Werken. Wie sich in den Gesprächen gezeigt hat, kämpft man überall gleichermaßen mit einer unbefriedigenden Situation, verfolgt aber die gleichen Interessen und Ziele. Trotzdem es gibt eindeutig Erfahrungs- und Kompetenzunterschiede in einzelnen Bereichen. So könnten Bibliotheken sich von Museen (und tw. auch Archiven) inspirieren lassen, wie diese mit unikatlen Sammlungen umgehen, diese erschließen und präsentieren – wobei das Browsen ebenso seine Berechtigung hat, wie die gezielte Suche. Museen haben generell mehr Erfahrung mit der Vermittlung, im Idealfall sind sie sogar die Spezialisten dafür, das Besondere eines Objekts oder einer Sammlung adäquat herauszustellen. Ich denke hier z.B. an virtuelle Fachbibliotheken oder digitale Bibliotheken, die ein tolles Angebot haben, aber den Webauftritt noch optimieren könnten.

Nicht nur unsere traditionellen Vorstellungen vom Sammeln werden sich in Zukunft ändern, sondern auch diejenigen von Kuratierung. Innovative Konzepte und Ideen wie das „Archiv neuen Typs“ oder die erwähnten virtuellen Ausstellungen des DIF oder der SDK favorisieren ein Entdecken und Flanieren statt einer gezielten Expertensuche. Weitere Beispiele überzeugender Konzepte ergeben sich aus der Kooperation mit dem universitären Bereich, z.B. das Projekt „Lightbox“ von metaLab in Harvard, in dem ohne Rücksicht auf institutionelle Grenzen neue Zugänge entwickelt werden können. Dort macht man sich z.B. daran, auch den Archivbegriff radikal neu zu denken, wie es im Projekt „Japanese Disaster Archive“⁴⁶⁶ auch umgesetzt wurde. Jeffrey Schnapp schlägt ein alternatives und wie er findet, zeitgemäßes Verständnis vom Archiv vor, das als kollaborativ, interaktiv, dezentral, virtuell und mit sozialer Funktion geschaffen werden kann und muss.⁴⁶⁷

Trotz des hohen kuratorischen Anspruchs klagten Filmarchive in der letzten Zeit über sinkende oder generell niedrige Besucherzahlen ihrer Kinos, ohne genau zu wissen, wie sie diesen Zustand ändern können. Das könnte auch daran liegen, dass diese oft gar nicht wissen, wie sich ihre Besucher denn zusammensetzen. Meine These ist, dass Bibliotheken dagegen mehr Erfahrung in der Öffentlichkeitsarbeit und bei Nutzerbefragungen haben, was für mich auch intrinsisch zusammenhängt. Kennt man seine Nutzer und deren Bedarfe, dann kann man auch die eigene Rolle besser beschreiben und argumentieren, warum die Einrichtung relevant ist. Ich denke, es hat sich in den Filmarchiven noch nicht ausreichend herumgesprochen, dass Nutzerbefragung ein etablierter Forschungszweig innerhalb der Informationswissenschaften sind und gleiches

⁴⁶⁵ Vgl. Experteninterview mit Wolfram Horstmann.

⁴⁶⁶ Mehr Information siehe: <http://www.jdarchive.org/en/howtouse/> [letzter Zugriff 29.4.2016].

⁴⁶⁷ Vortrag von Jeffrey Schnapp am Austrian Center for Digital Humanities (ACDH) am 7. April 2016. Für mehr Information siehe: <http://www.oeaw.ac.at/acdh/de/node/436> [letzter Zugriff 29.4.2016].

gilt für Usability-Forschung. Dazu fände ich Austausch und Weiterbildung ganz wichtig, dabei könnte man spezifische Parameter für audiovisuelle Inhalte bzw. für die Nutzer von Filmarchiven noch nachschärfen oder sogar neue entwickeln. Generell wird sich die Selektion von relevanten oder spannenden Medien für Nutzer in Zukunft aufteilen, hin zu einer Demokratisierung und gemeinsamen Auswahl von interessanten Inhalten. Die Frage ist, inwieweit die Kulturinstitutionen sich diesem Trend im Internet öffnen (können) oder ihn sogar begrüßen werden. Oder ob die Deutungshoheit fest in den Händen von Fachleuten verbleiben wird.

Man muss sich im Klaren darüber sein, dass die wachsenden Anforderungen an Kultureinrichtungen nur gemeinsam bewältigt werden können. Zwar bergen audiovisuelle Medien spezifische Probleme bei der Bearbeitung und Erschließung. Fest steht jedoch, dass Nutzer medienübergreifende Anfragen haben und heutzutage auch dementsprechende Ergebnislisten erwarten. Schon alleine das wäre ein guter Grund für Bibliotheken und Filmarchive nicht nur Metadaten auszutauschen und Normdaten gemeinsam zu verwalten, sondern auch ihre Medien im Volltext zur Verfügung zu stellen und ihre Bestände insgesamt dezentraler zu verwalten, d.h. auch über verwandte Gedächtniseinrichtungen Auskunft geben zu können. Wenn Kulturgut (analog und digital) langfristig gesichert, digitalisiert und zugänglich gemacht werden soll, dann müssen die Gedächtniseinrichtungen auch ihre Anstrengungen in der Kulturpolitik und im Lobbying koordinieren. Zentrale Fragen in diesen Strukturwandel der Gedächtniseinrichtungen betreffen den politischen Bereich: Wie müsste eine Politik aussehen, die Strukturen schafft, damit diese zahlreichen Prozesse besser funktionieren? Welche politische Agenda ist wünschenswert, eine deutsche, europäische oder sogar internationale? Wie sieht die Rolle der non profit-Organisationen wie Wikimedia (z.B. Wikidata, Wikicite, Wikicommons) oder der Open Knowledge Foundation aus? Wie könnte man aber auch die kommerziellen Player von Amazon bis Netflix in den Prozess einbeziehen? Auch die Industrie muss in diesen Prozess einbezogen werden, weshalb die Archive mit Unterstützung der Kulturpolitik Vereinbarungen mit den Produzenten treffen sollten.⁴⁶⁸

Diese übergreifende Zusammenarbeit würde meiner Meinung nach ebenso die Rechteklärung für audiovisuelle Werke in den jeweiligen Institutionen substantiell voranbringen. Gleichmaßen könnte das Lobbying für eine Reformation des Urheberrechts gebündelt werden. Leider enttäuscht hier auch die europäische Ebene. Zwar wurde das Projekt FORWARD⁴⁶⁹ mit dem Ziel, eine Datenbank für audiovisuelle gemeinfreie Werke im Rahmen der Orphan Works Directive zu erstellen, ins Leben gerufen. Bisher wurden aber nur 829 Filmtitel als Orphans registriert und die Zahl steigt nur sehr langsam, wie man berichtet.⁴⁷⁰ Wie eine Umfrage der ACE gezeigt hat, sind auch

⁴⁶⁸ Vgl. Bolewski, S. 3.

⁴⁶⁹ Für mehr Information siehe: <http://project-forward.eu/forward-new/> [letzter Zugriff 30.4.2016].

⁴⁷⁰ Stand 22. Dezember 2015. http://project-forward.eu/2015/12/22/more-than-800-orphan-films-in-ohim/?utm_source=FORWARD+contacts&utm_campaign=9c102d629a-

nur 21% aller vorhandenen Filmwerke in europäischen Filmarchiven Orphan Works.⁴⁷¹ Um Filmarchiven ihre Arbeit zu erleichtern, wäre es wohl sinnvoller, eine Datenbank mit Rechteinformationen zu Filmwerken erstellen, auf die alle zugreifen können. Meine Gesprächspartner waren sich einig darin, dass europäische Projekte wichtig für die Schaffung von dringend benötigter technischer Infrastruktur zum Datenaustausch sind. Die internationale Förderung kann beispielsweise für die Entwicklung von Schnittstellen eingesetzt werden, was in der Folge auch eine bessere nationale Zusammenarbeit bedeutet.

Meine Absicht war es, zu verdeutlichen, dass für mich die Kompetenzen der Bibliothek (Erschließung) und Vermittlung (Filmarchive, Filmmuseen etc.) ineinander greifen und sich bedingen. Dass im Filmbereich die Aufgaben - Archivierung auf der einen, Vermittlung auf der anderen Seite - oft nicht so klar institutionell getrennt sind, sehe ich dabei als Vorteil. Neue Wege zu finden, wie Kulturgut zu den Menschen gebracht und die Relevanz der Objekte und Kulturtechniken für die Bevölkerung spannend vermittelt werden kann, das ist vielleicht die zentrale Aufgabe für Gedächtniseinrichtungen heutzutage. Neben einer Aufstockung der IT braucht es aber auch Informationswissenschaft, Medienpädagogik, Nutzerforschung und überhaupt kreative Menschen aus allen Bereichen. Ermutigen möchte ich abschließend, sich dabei international zu orientieren, den Prozess der Öffnung und Demokratisierung von Zugang und Information zu begrüßen und auch aktiv andere Partner einzubeziehen: die Universitäten (Informatik, aber auch die Geisteswissenschaften), die Industrie (Filmproduktion) und nicht zuletzt die Nutzer. Ohne sie ist unsere Arbeit sinnlos.

FORWARD_news_31_26_2016&utm_medium=email&utm_term=0_581d1d4cd4-9c102d629a-46671301
[letzter Zugriff 30.4.2016].

⁴⁷¹ Vgl. ebenda.

10. Literaturverzeichnis

Association de Cinèmateques Européennes (ACE): Interim Report on ACE activities July 2015-February 2016. Nicht publiziertes Dokument.

Tim Berners-Lee: Linked Data. 27. Juli 2006. URL:
<http://www.w3.org/DesignIssues/LinkedData.html> [letzter Zugriff 28.4.2016].

Alexander Bogner, Beate Littig, Wolfgang Menz: Interviews mit Experten. Eine praxisorientierte Einführung. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2014.

Norbert Bolewski: Sicherung und Bewahrung des Nationalen Filmerbes. Gespräch mit Dr. Anna Bohn. In: FKTG-Multiblog, S. 1-3. URL:
https://www.fktg.org/node/6081/sicherungundbewahrungdes_nationalenfilmerbes [letzter Zugriff 7.4.2016].

Anna Bohn: Von DVD zu Video-on-Demand: Bewegte Bilder in Bibliotheken und neue Wege des Zugangs zum audiovisuellen Kulturerbe. In: Bibliotheksdienst, 50, 1 (2016), S. 79-96.

Karen Cariani: Media Collider: Animating the American Archive of Public Broadcasting in Library Spaces. Updated 18. März 2016. URL:
<https://www.newschallenge.org/challenge/how-might-libraries-serve-21st-century-information-needs/submissions/media-collider-animating-the-american-archive-of-public-broadcasting-in-library-spaces#!comments-section> [letzter Zugriff 7.4.2016].

Paolo Cherchi Usai, David Francis, Alexander Horwath, Michael Loebenstein (Hg.): Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace. Wien: Synema – Gesellschaft für Film und Medien 2008.

Cultural Heritage Information Professionals (CHIPs). Workshop Report, 3.-4. April 2008. URL:
https://www.imls.gov/sites/default/files/publications/documents/chipworkshopreport_0.pdf [letzter Zugriff 4.4.2016].

Nico de Klerk: showing and telling. film heritage institutes and their performance of public accountability. 2015. Nicht publizierte Dissertation, verfasst an der Universiteit Utrecht.

Christian Dries: Lernt von den Studenten! In: DIE ZEIT, 25 (18.6.2015), S. 69. URL: <https://www.soziologie.uni-freiburg.de/personen/dries/zeit-2015-25-00069.pdf> [letzter Zugriff 7.4.2016].

Europeana Foundation: Transforming the world with culture. White Paper. September 2015. URL: http://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Europeana%20Presidencies%20White%20Paper.pdf [letzter Zugriff 29.4.2016].

European Commission: Implementation of the Commission Recommendation on Digitisation and Online Accessibility of Cultural Material and Digital Preservation. Progress Report 2013-2015. Submitted by Uwe Müller (DNB), 2015. URL: http://ec.europa.eu/information_society/newsroom/image/document/2015-50/de_progress_report_2013-2015_12600.pdf [letzter Zugriff 15.4.2016].

European Commission: Towards a modern, more European copyright framework: Commission takes first steps and sets out its vision to make it happen. Publiziert am 9. Dezember 2015. URL: <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/towards-modern-more-european-copyright-framework-commission-takes-first-steps-and-sets-out-its> [letzter Zugriff 26.4.2016].

European Commission: Film Heritage in the EU. Report on the Implementation of the European Parliament and Council Recommendation on Film Heritage 2012-2013, 1. Oktober 2014. URL: <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/european-commissions-report-film-heritage> [letzter Zugriff 15.4.2016].

Experteninterview mit Anna Bohn am 18. März 2016 (persönlich).

Experteninterview mit Peter Bossen am 14. März 2016 (Skype).

Experteninterview mit Georg Eckes am 4. April 2016 (Skype).

Experteninterview mit Oliver Hanley am 6. März 2016 (persönlich).

Experteninterview mit Babette Heusterberg am 15. März 2016 (persönlich).

Experteninterview mit Wolfram Horstmann am 5. April 2016 (Skype).

Experteninterview mit Jürgen Keiper am 15. März 2016 (persönlich).

Experteninterview mit Michael Loebenstein am 6. April 2016 (Skype).

Experteninterview mit Margret Plank am 18. März 2016 (persönlich).

Experteninterview mit Chris Wahl am 17. März 2016 (persönlich).

Barbara Fischer: Interaktion im Netz – Ein oft harter Hürdenlauf für Museen und Archive. 24. März 2016. URL: <https://www.torial.com/en/barbara.fischer/portfolio/118717> [letzter Zugriff 15.4.2016].

Functional Requirements for Bibliographic Records. IFLA UBCIM Publications – New Series Nr. 19. München: K.G. Saur 1998.

Oliver Hanley, Adelheid Heftberger: Digitální přístup k archivním sbírkám spojeným s filmem pohledem zasvěcených [Some Insider Thoughts on Digital Access to Film-Related Archival Collections]. In: *Illuminace – The Journal of Film Theory, History and Aesthetics*, 2, 2015, S. 25-39.

Oktie Hassanzadeh, Mariano Consens: Linked Movie Data Base. 20. April 2009, S. 1-5. URL: http://events.linkedata.org/ldow2009/papers/ldow2009_paper12.pdf [letzter Zugriff 22.4.2016].

David Haskiya: Browsing Europeana – Opportunities and Challenges. In: International Workshop on Supporting User's Exploration on Digital Libraries. Workshop Proceedings. Collocated with International Conference on Theory and Practice of Digital Libraries (TPDL). Zypern am 27. September 2012, S. 1.

Margaret Hedstrom, John Leslie King: On the LAM: Library, Archive, and Museum Collections in the Creation and Maintenance of Knowledge Communities. School of Information University of Michigan, S. 1-33. URL: <http://www.oecd.org/edu/innovation-education/32126054.pdf> [letzter Zugriff 22.4.2016].

Adelheid Heftberger, Markus Krottenhammer: „Filmarchive sind wie Ozeandampfer“ – Bewahren und Präsentieren zwischen Aufbruch und Tradition. In: Markus Seidl, Grischa Schmiedl (Hg.): *Forum Medientechnik – Next Generation, New Ideas*. Beiträge der Tagung 2014 an der Fachhochschule St. Pölten. Glückstadt: Verlag Werner Hülsbusch 2014, S. 123-138.

Cornelia Helfferich: Leitfaden- und Experteninterviews. In: N. Baur, J. Blasius (Hg.): *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2014, S. 559-574.

Michael Hollmann: Deutschland in zwei Nachkriegszeiten. Der Einstieg in das Online-Archiv des Bundesarchivs. In: *Der Archivar*, 69, 1 (Februar 2016), S. 6-9.

Jürgen Keiper: Das Erbe der Arche Noah: Archive, Wissen und Informationen. In: Paul Klimpel, Ellen Euler (Hg.): Der Vergangenheit eine Zukunft. Kulturelles Erbe in der digitalen Welt. Berlin: iRights.Media 2014, S. 36-42.

Kinematheksverbund: Digitalisierung des Filmerbes: Die Position des Kinematheksverbundes, vom 10. Dezember 2015. URL: https://www.deutsche-kinemathek.de/sites/deutsche-kinemathek.de/files/public/node-attachments/presse/pressemitteilungen/2015/kv_positionspapier_digitalisierung_Dez2015.pdf [letzter Zugriff 14.4.2016].

Paul Klimpel: Urheberrecht, Praxis und Fiktion. Rechtklärung beim kulturellen Erbe im Zeitalter der Digitalisierung. In: Paul Klimpel, Ellen Euler (Hg.): Der Vergangenheit eine Zukunft. Kulturelles Erbe in der digitalen Welt. Berlin: iRights.Media 2014, S. 172-192.

Martin Koerber: Who are these new archivists? In: Kerstin Parth, Oliver Hanley, Thomas Ballhausen (Hg.): Work|s in Progress: Digital Film Restoration Within Archives. Wien: Synema Publikationen 2013, S. 44.

Martin Koerber: Archive ohne Archivare sind ein Witz. 2014. URL: <http://filmerbe-in-gefahr.de/page.php?1,710,0> [Letzter Zugriff 6.4. 2015].

Gabriele Köhler: Methodik und Problematik einer mehrstufigen Expertenbefragung. In: Jürgen H. P. Hoffmeyer-Zlotnik (Hg.): Analyse verbaler Daten: über den Umgang mit qualitativen Daten. Opladen: Westdt. Verl. 1992 (ZUMAPublikationen), S. 318-332. URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-23587> [letzter Zugriff am 30.4.2016].

Marilyn M. Levine: A Brief History of Information Brokering. URL: <https://www.asis.org/Bulletin/Feb-95/levine.html> [letzter Zugriff 26.4.2016].

Luke McKernan: Audiovisual Archives and the Web. URL: <http://lukemckernan.com/2016/01/29/audiovisual-archives-and-the-web/> [letzter Zugriff 1.4.2016].

Geoffrey Nowell-Smith: The Joint European Filmography (JEF). In: Catherine A. Surowiec (Hg.): The Lumiere Project. The European Film Archives at the Crossroads. Lissabon: The LUMIERE Project 1996, S. 169-173.

Jennifer Novia: Library, Archival and Museum (LAM) Collaboration: Driving Forces and Recent Trends. In: Endnotes: The Journal of the New Members Round Table, 3, 1 (Oktober 2012), S. 1-10.

Johan Oomen, Vassilis Tzouvaras, Kati Hyypä, Daniel Ockeloen: Visualising Television Heritage: The EUscreen Virtual Exhibitions and the Linked Open Data Pilot. In: International Workshop on Supporting User's Exploration on Digital Libraries. Workshop Proceedings. Collocated with International Conference on Theory and Practice of Digital Libraries (TPDL). Zypern am 27. September 2012, S. 15-21. URL: <http://ixa2.si.ehu.es/suedl/SUEDLproceedings.pdf>.

Pressemitteilung der Bundesregierung vom 9. Oktober 2015. URL: <https://www.bundesregierung.de/Content/DE/Pressemitteilungen/BPA/2015/10/2015-10-09-verantwortung-kulturgutschutz.html> [letzter Zugriff 14.4.2016].

Pressemitteilung der Bundesregierung vom 4. Juli 2013. URL: <https://www.bundesregierung.de/ContentArchiv/DE/Archiv17/Pressemitteilungen/BPA/2013/07/2013-07-04-neumann-filmregister.html> [letzter Zugriff 14.4.2016].

Pressemitteilung der Deutschen Digitalen Bibliothek vom 24. September 2014. URL: http://www.landesarchiv-bw.de/sixcms/media.php/120/57827/PM_09_Deutsche-Digitale-Bibliothek_Startschuss_fuer_Archivportal-D_24Sept.pdf [letzter Zugriff 17.4.2016].

PricewaterhouseCoopers: Ermittlung des Finanzbedarfs zum Erhalt des Filmischen Erbes. Studie im Auftrag der Filmförderungsanstalt (FFA), Berlin vom 19. November 2015.

Sigrid Reinitzer, Walter Koch, Gerda Koch: Kooperation von Bibliotheken, Archiven und Museen, Kultur und Kooperation – Das MEDIA-ALP-Projekt. In: Eveline Pipp (Hg.): Zugang zum Fachwissen. ODOK '05 ; 11. Österreichisches Online-Informationstreffen, 12. Österreichischer Dokumentartag ; 13.-16. September 2005, Freie Universität Bozen (Schriften der Vereinigung Österreichischer Bibliothekarinnen und Bibliothekare 1), Wolfgang Neugebauer Verlag GesmbH: Graz-Feldkirch 2007, S. 128-134.

Lars Rinsdorf: Qualitative Methoden. In: Konrad Umlauf, Simone Fühles-Ubach, Michael Seadle (Hg.): Handbuch Methoden der Bibliotheks- und Informationswissenschaft. Bibliotheks-, Benutzerforschung und Informationsanalyse. Berlin/Boston: DeGruyter Saur 2013, S. 64-79.

Thelma Ross, Detlef Balzer, Stephen McConnachie: The EN 15907 moving image metadata schema standard and its role in a digital asset management infrastructure. In: Journal of Digital Media Management, 2, 3 (2013), S. 251-262.

Jennifer Schaffner: The Metadata is the Interface: Better Description for Better Discovery of Archives and Special Collections, Synthesized from User Studies. Report produced by OCLC Research. 2009, S. 1-9. URL: <http://www.oclc.org/programs/publications/reports/2009-06.pdf> [letzter Zugriff 22.4.2016].

Virginia Schilling: Transforming Library Metadata into Linked Library Data. Introduction and Review of Linked Data for the Library Community, 2003-2011. URL: <http://www.ala.org/alcts/resources/org/cat/research/linked-data> [letzter Zugriff 28.4.2016].

Jeffrey T. Schnapp, Todd Presner: Digital Humanities Manifesto 2.0. 2009. URL: http://humanitiesblast.com/manifesto/Manifesto_V2.pdf [letzter Zugriff 20.4.2016].

Bernhard Serexhe: Skizzen zum Systemwechsel des kulturellen Gedächtnisses. In: Paul Klimpel, Ellen Euler (Hg.): Der Vergangenheit eine Zukunft. Kulturelles Erbe in der digitalen Welt. Berlin: iRights.Media 2014, S. 66-81.

Jennifer Trant: Emerging convergence? Thoughts on museums, archives, libraries, and professional training. (Pre-print des Artikels, später erschienen in: Museum Management and Curatorship, 24, 4 (Dezember 2009), S. 369-386.), S. 1-24. URL: <http://www.archimuse.com/papers/trantConvergence0908-final.pdf> [letzter Zugriff am 22.4.2016].

Nikolaos Simou, Jean-Pierre Evain, Vassilis Tzouvaras, Marco Rendina, Nasos Drosopoulos, Johan Oomen: Linking Europe's Television Heritage. URL: http://www.museumsandtheweb.com/mw2012/papers/linking_europe_s_television_heritage [letzter Zugriff am 15.5.2016].

Chris Wahl: Wider die Metropolisierung des Filmerbes. 26. Dezember 2014. URL: <https://www.memento-movie.de/2014/10/wider-die-metropolisierung-des-filmerbes> [letzter Zugriff 12.4.2015].

Petra Werner: Qualitative Befragung. In: Konrad Umlauf, Simone Fühles-Ubach, Michael Seadle (Hg.): Handbuch Methoden der Bibliotheks- und Informationswissenschaft. Bibliotheks-, Benutzerforschung und Informationsanalyse. Berlin/Boston: DeGruyter Saur 2013, S. 128-151.

Martha Yee: Can Bibliographic Data be Put Directly onto the Semantic Web. In: Information Technology and Libraries, 28, 2 (2009), S. 55-80.

11. Anhang: Interviewfragen

a) Nationales Filmerbe

- Was verstehen Sie unter „Filmerbe“ und ist dieser Begriff bzw. das Thema für die Aufgaben und Tätigkeiten Ihrer eigenen Institution relevant?
- Wer sollte/kann sich Ihrer Meinung nach in Deutschland des nationalen Filmerbes annehmen?
- Gibt es Druck (z.B. von der Regierung oder der Öffentlichkeit) auf Ihre Institution, was die Digitalisierung und Zugänglichmachung von audiovisuellen Beständen betrifft?

b) Erschließung des audiovisuellen Bestands

- Welche Materialeigenschaften werden bei der Katalogisierung standardmäßig erfasst?
- Wird das Filmwerk auch inhaltlich erfasst? Falls ja, wie?
- Was davon ist/wäre für die Nutzung des Bestands zentral bzw. was sollte unbedingt erfasst werden, damit man interessante Angebote für Nutzer gestalten könnte (z.B. mit einem eigenen Channel)?

c) Kooperationen

- In welcher Form gibt es jetzt schon Austausch zwischen der eigenen Institution und anderen nationalen Kultureinrichtungen was audiovisuelle Materialien betrifft?
- Gibt es logische Partner aus dem cultural heritage Bereich (z.B. Bibliotheken, Filmarchive) für eine sinnvolle Zusammenarbeit? In welchen Bereichen könnte/sollte diese vor allem stattfinden (z.B. Austausch von Metadaten)?
- Welche Rolle spielen EU-Projekte oder auch nationale Projekte (z.B. EFG, Europeana, andere?) dabei? Gibt es hierzu schon Erfahrungen in der Zusammenarbeit zwischen Bibliotheken und Filmarchiven?

d) Zugang

- In welcher Form wird Zugang zu audiovisuellen Sammlungen gegeben? Denkt man an kommerzielle Anbieter für Video-on-Demand? Sind Plattformen wie YouTube oder Vimeo denkbar, um audiovisuelle Materialien aus dem eigenen Bestand in voller Länge präsentieren zu können?
- In welcher Form könnten Bibliotheken an ihren Sichtungsplätzen kuratierte Sammlungen aus Filmarchiven anbieten? Besteht hier Potential zur Nutzung?
- Welche filmvermittelnden und medienpädagogischen Angebote könnten Bibliotheken und Filmarchive darüber hinaus sinnvoll anbieten?